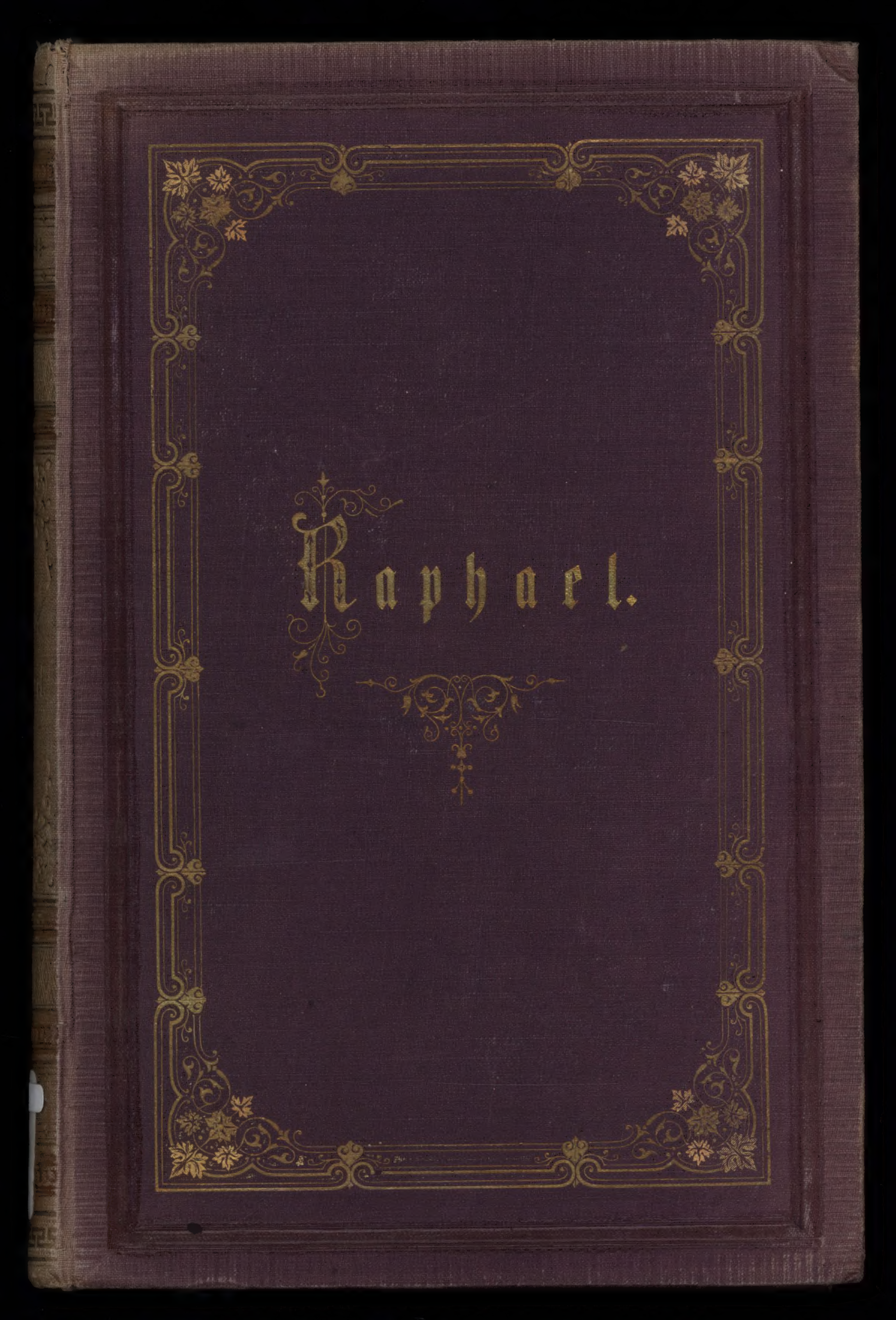
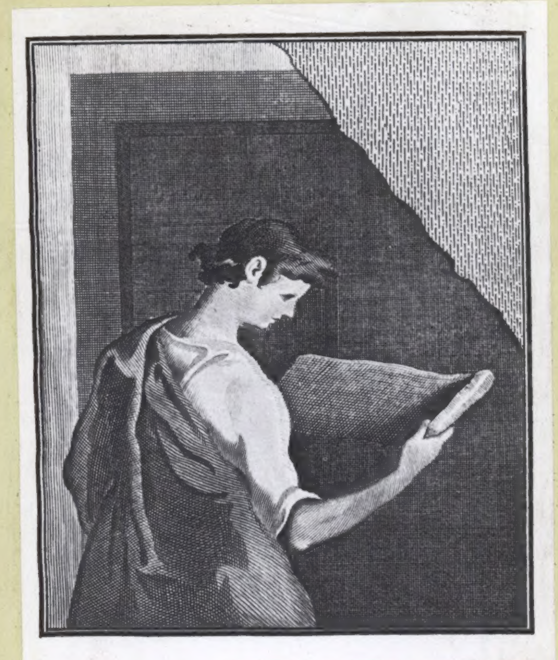
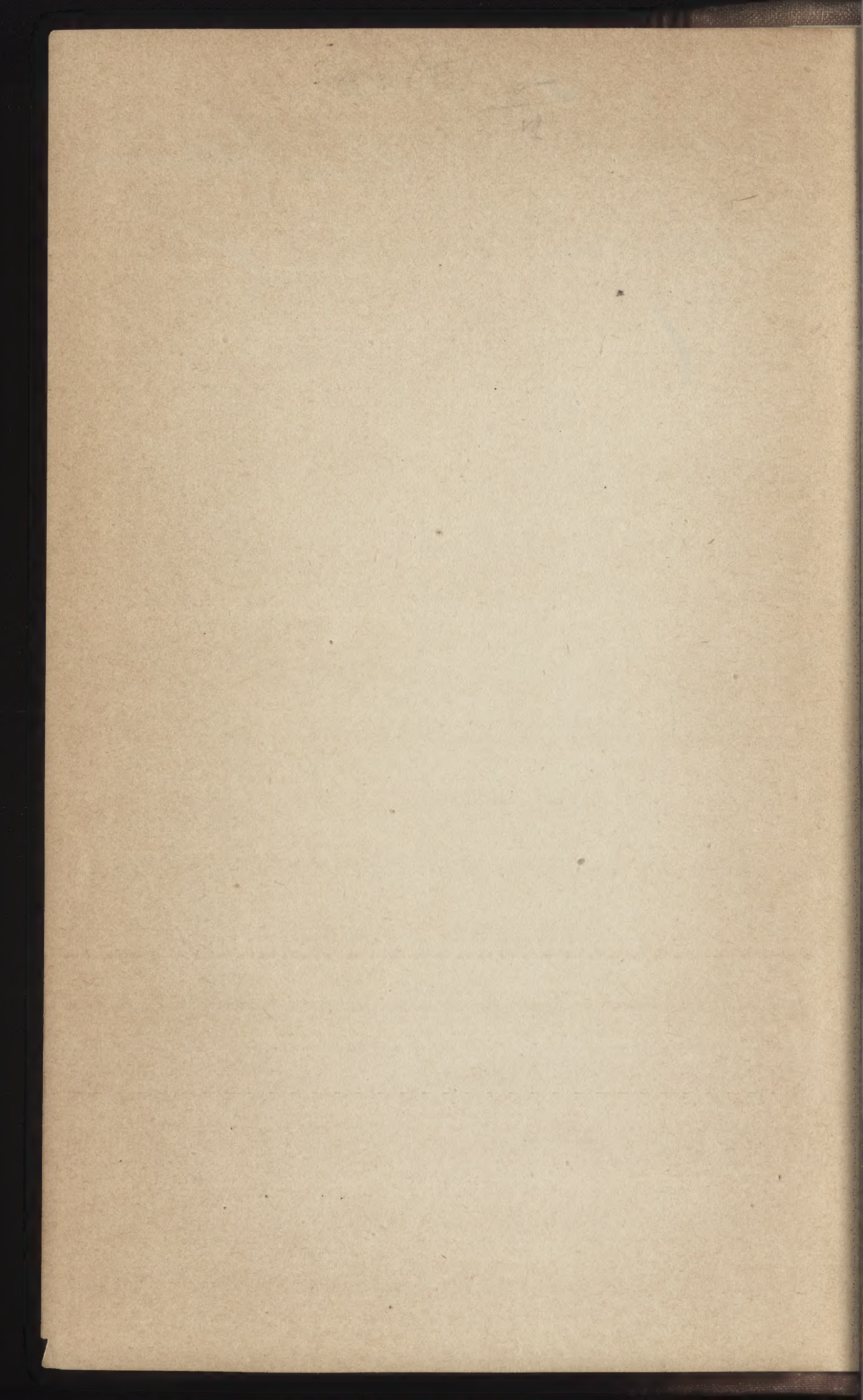

Raphael.



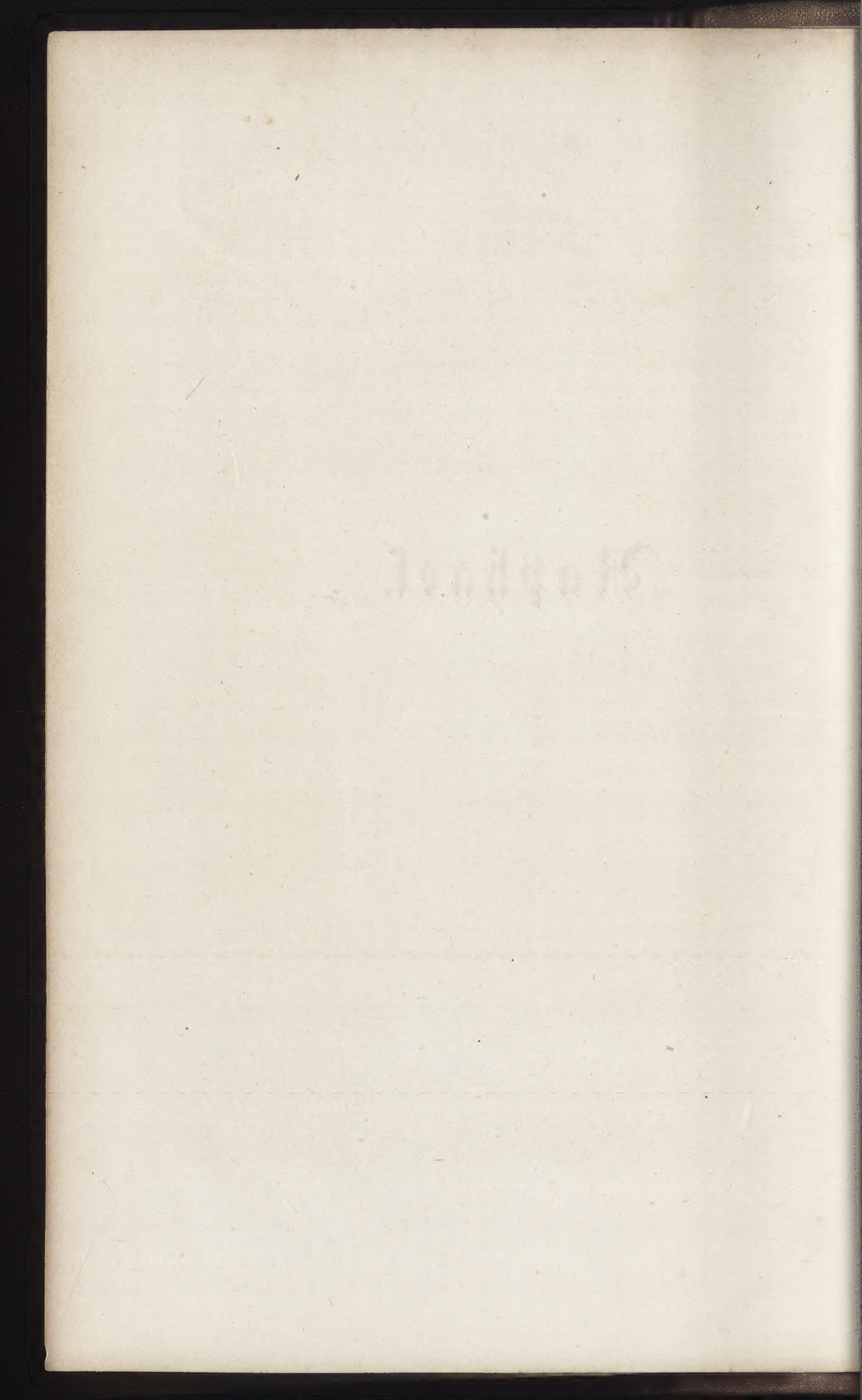
S/c F. Brown

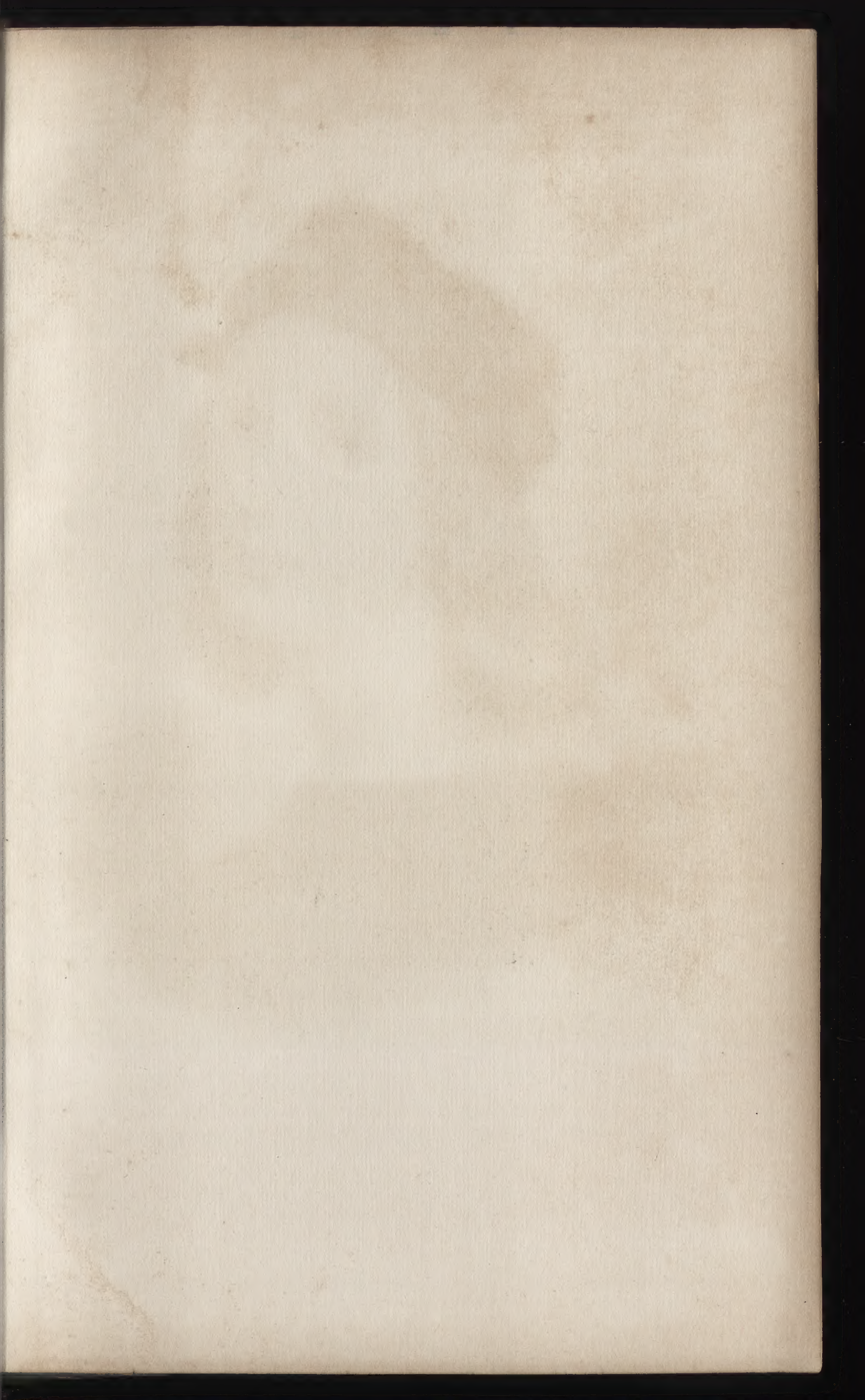
Erwin Volckmann

Weihnachten
1889



Raphael.

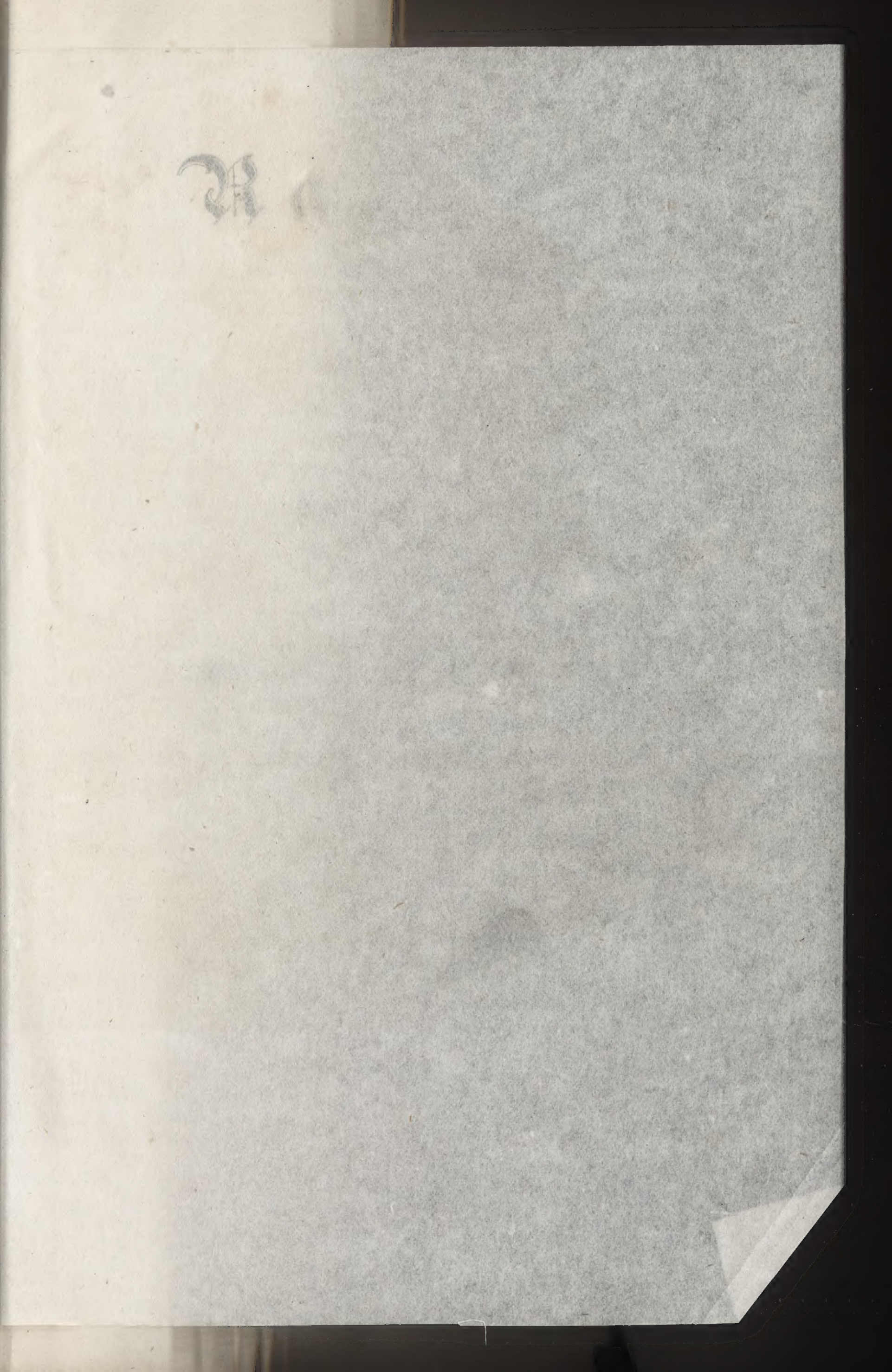


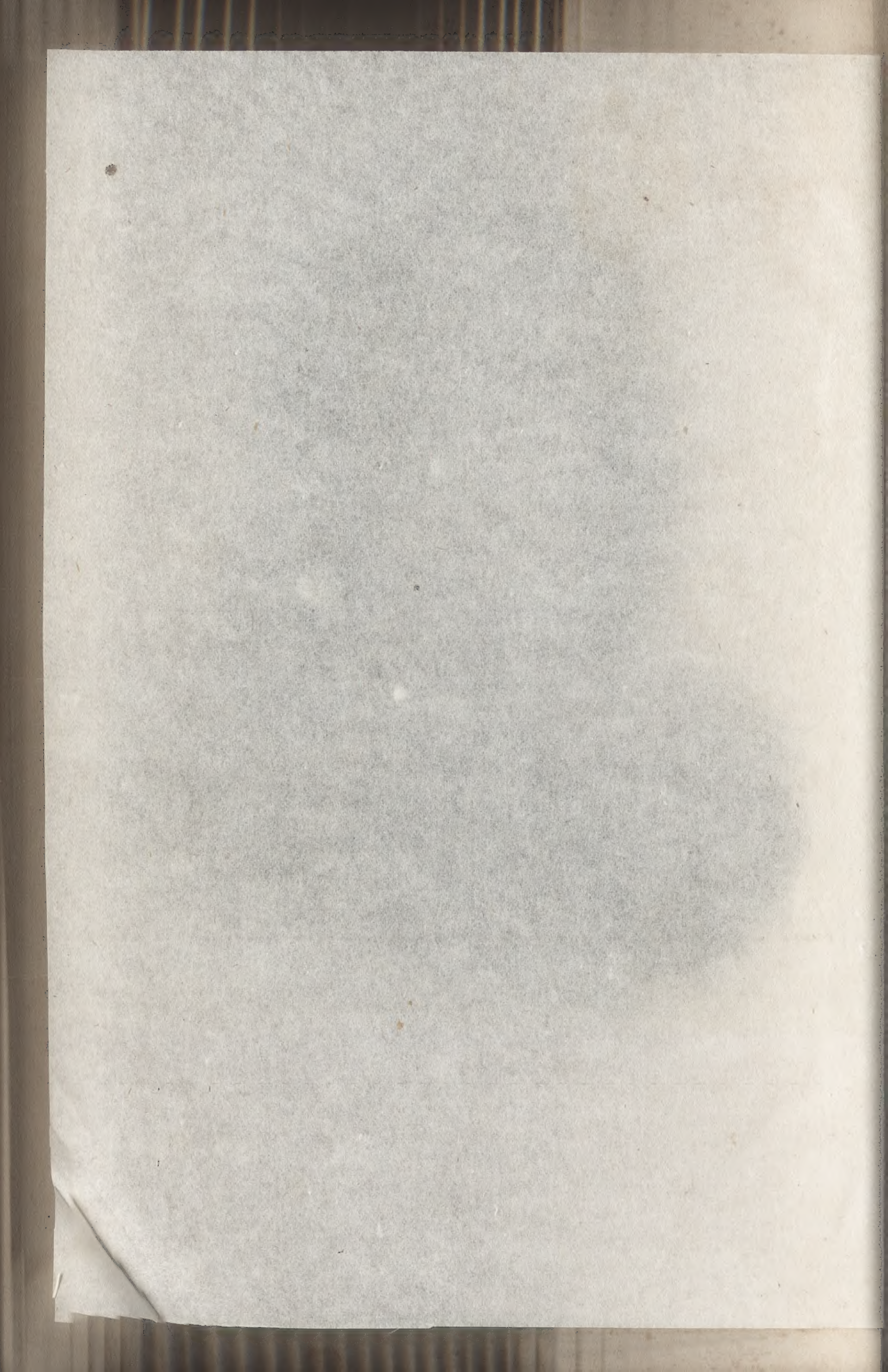




RAPHAEL,

nach seinem Selbstbildniss in den Uffizien zu Florenz. Gest. v. C. Gonzenbach.
T. O. Weigel in Leipzig.





Raphael.

Von

Ernst Förster.

Mit einem Bildniß Raphael's.

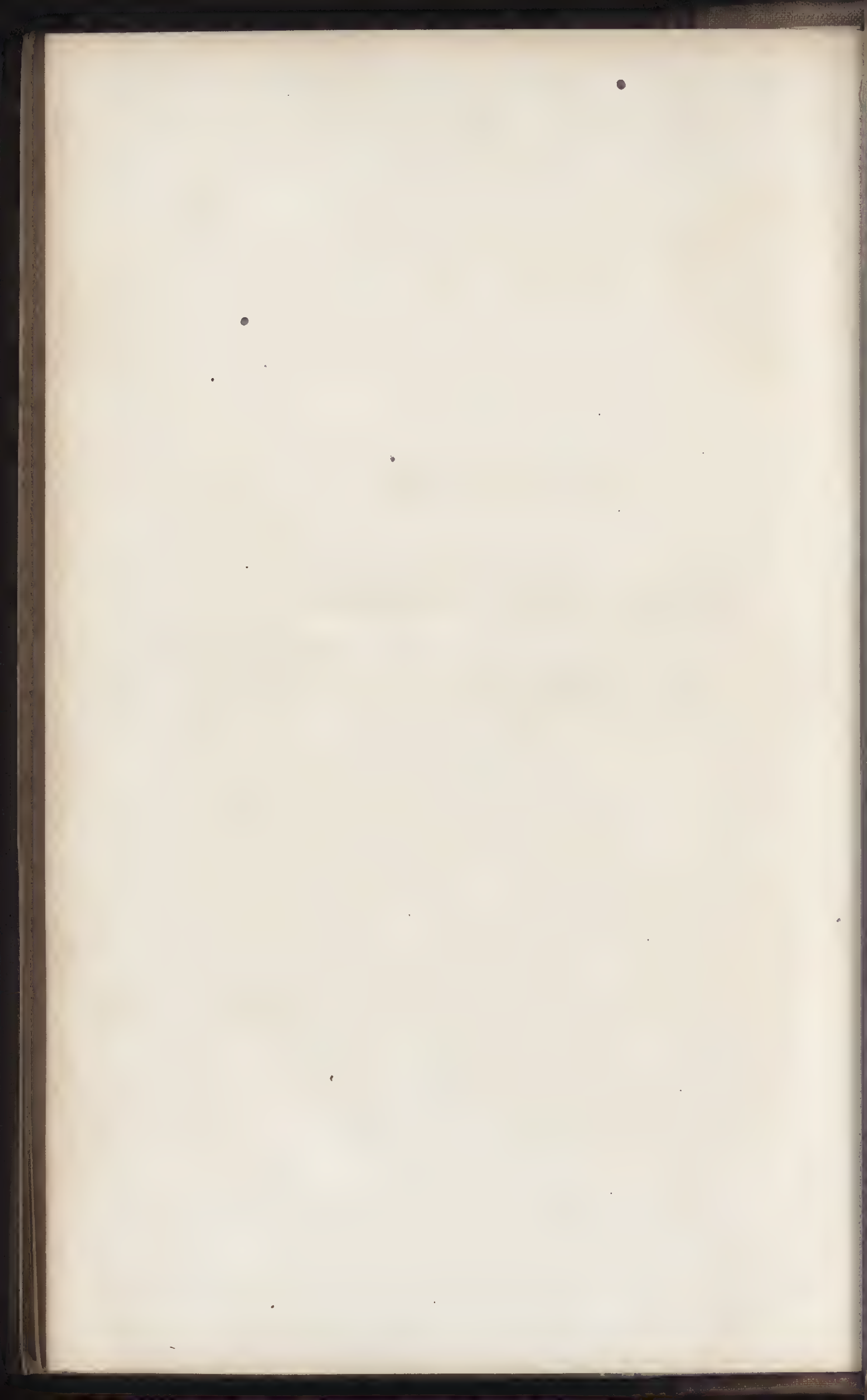
Erster Band.

Leipzig,
T. O. Weigel.
1867.

Seiner Königlichen Hoheit

Herrn Carl Alexander

Großherzog zu Sachsen.



Ew. Königliche Hoheit

haben meiner kunsthistorischen Thätigkeit stets eine so warme Theilnahme geschenkt, daß ich es wage, mit meiner jüngsten Arbeit, dem Leben Raphael's in der Hand, dem Ergebniß vieljähriger Studien und Reisen, unmittelbar an Ihre Thüre anzuklopfen.

Wo die Statuen von Wieland und Herder, von Göthe und Schiller stehen als eh'rne Zeugen wie einer großen, den Genius ehrenden Vergangenheit, so einer für die Kunst begeisterten Gegenwart im Fürstenhause zu Weimar, ist wohl der Wunsch gerechtfertigt, auch eine Stelle bereit zu sehen für ein — wenn auch nur in Worte gekleidetes — Ehrenstandbild jenes Genius, dessen Namen gleichbedeutend ist mit allem Schönen was die Kunst zu bieten, ein empfängliches Herz zu erfreuen ver=

mag, das Lebensbild des beglückten Urbinaten Raphael. So möge dasselbe, wie es aus meiner Werkstatt hervorgegangen, bei Ew. Königlichen Hoheit wohlwollende, gütige Aufnahme finden, zugleich als ein Zeichen alter und treuer Anhänglichkeit mit der ich verharre

Ew. Königlichen Hoheit

ganz ergebenster

München, den 5. Februar 1867.

Ernst Förster.

Vorrede.

Indem ich mit einem Buche über das Leben und die Werke Raphael's vor die Oeffentlichkeit trete, kann ich mir nicht verhehlen, daß es ein gewagtes Unternehmen ist, für dessen Durchführung — ungeachtet vieljähriger vorbereitender Studien und stets wachsender Liebe zu dem Gegenstande derselben — meine Kräfte möglicher Weise nicht ausreichen. Bei frühern kunstwissenschaftlichen Arbeiten bin ich unbefangener an's Werk gegangen; vielleicht weil ich mit ihnen in keinen Wettstreit eintrat, nicht zu bereits Vorhandenem Aehnliches hinzufügen wollte. Mein „Italien" begegnete dem ganz entschiedenen Bedürfniß der Reisenden nach einem mit dem Land bekannten, künstlerischen und kunstgeschichtlichen Rathgeber in dem verwirrenden Reichthum der Kunstschätze dieses Landes. Mit der „deutschen Kunstgeschichte" war ich der erste, der diesen Gegenstand selbständig bearbeitet hat; und für die „Denkmale der deutschen Kunst" hatte ich gleichfalls keinen Vorgänger. Mit ähnlicher Sicherheit habe ich die Monographien über Avanzo und Fiesole herausgegeben und mit der „Vorschule der Kunstgeschichte" war ich mir bewußt, einen neuen Weg der Kunsterkenntniß angebahnt zu haben. — Anders verhält es sich der gegenwärtigen Aufgabe gegenüber und ich durfte mich wohl mit einiger Besorgniß fragen, ob neben den vorhandenen Lebensbeschreibungen von Raphael

noch eine neue wünschenswerth, ob sie etwas bieten könne, was nicht bereits geleistet sei?

Die reifliche Erwägung dieser Frage mußte einerseits zur klaren Feststellung eines Programms für die Aufgabe führen, anderseits zur Vergleichung der verschiedenen Bearbeitungen des Lebens von Raphael mit diesen meinen Anforderungen. Was ich in dieser Hinsicht in meiner „Vorschule" als Aufgabe der Kunstgeschichte im Allgemeinen gestellt, gilt natürlich auch für eine kunstgeschichtliche Monographie gleich der vorliegenden. Halte ich es für jene nothwendig, ihr Verhältniß zur Geschichte der Menschheit ins Auge zu fassen, zu dem religiösen und politischen Bewußtsein derselben, zur allmählichen Entfaltung ihres ganzen geistigen Lebens: so muß ich bei dieser den Zusammenhang ihres besondern Gegenstandes mit seiner und der ihm vorangehenden Zeit mir gleichfalls gegenwärtig erhalten. Zum Verständniß Raphael's gehört deßhalb vor allem der Einblick in die culturgeschichtlichen Ereignisse des 15. und 16. Jahrhunderts in seinem Vaterlande, die die Grenzlinie zwischen dem Mittelalter und der Neuzeit gezogen, und die ein helles Licht auf die Entwickelungsgeschichte des Genius werfen, der in seinen Schöpfungen beiden Zeiten angehört. Wenn er indeß in einer Beziehung unwillkürlich und vielleicht unbewußt der Zeitströmung folgt: in einer andern sehen wir ihn mit ruhiger Prüfung und Ueberlegung und mit klarem Bewußtsein die Quellen aufsuchen, von denen er Gedeihen und Wachsthum seiner künstlerischen Gaben erwartet. Dieß führt zu der Frage nach dem, was er mit seinen Vorgängern in der Kunst gemein hat, und wodurch er sich von ihnen unterscheidet? und erfordert wenigstens einen Ueberblick über die Leistungen früherer Künstler, über die zur allmählichen Vervollkommnung der italienischen Kunst wirkenden Kräfte, wenn unsere Bewunderung nicht auf oberflächlichen Eindrücken

sondern zugleich auf der Erkenntniß beruhen soll, daß er in lebendiger Verbindung mit der alten Kunst die an ihre Meister einzeln vertheilten Vorzüge in sich vereinigt und mit der Kraft des Genius zu einer höhern Vollendung geführt hat. Zugleich wird uns die Kunstgeschichte auf ihre nahe Beziehung zur Geschichte der Literatur, namentlich der Poesie hinleiten; und so wird auch das Leben Raphael's nicht ohne Rückblick auf die Geschichte der italienischen Dichtkunst geschrieben werden können.

Sind hiermit die allgemeinen Anforderungen an eine Biographie Raphael's bezeichnet, so gilt es weiterhin, seine besondere Bildungsgeschichte zu verfolgen, nach den ersten Kunsteindrücken, die er empfangen, zu fragen, nach seinem Meister, seinen Mitschülern und Freunden, nach der Weise seines Studiums und den Zeugnissen dafür. Daran reiht sich die Aufzählung seiner Werke und die Beleuchtung ihrer Eigenthümlichkeit: nach der Wahl des Gegenstandes, nach Auffassung, Anordnung und Darstellung, nach Charakterbildung und Styl, nach Zeichnung, Modellierung und Färbung und nach der technischen Behandlung; alles so viel möglich nach eigner, und zwar nicht flüchtiger Anschauung; ferner die Angabe der Orte wo, und des Zustandes, in welchem sie sich gegenwärtig befinden, die Mittheilung ihrer Geschichte überhaupt. Es ist dabei der besondere Werth derselben zu betonen und zu motivieren, Beglaubigtes von Muthmaßlichem, Angeblichem und offenbar Falschem zu scheiden, auf gute Copien und Vervielfältigung durch Kupferstiche &c. hinzuweisen. Da Raphael, außer in der Malerei, auch als Bildhauer, Baumeister und selbst als Alterthumsforscher sich ausgezeichnet hat, so dürfen diese Seiten seiner Thätigkeit nicht mit Stillschweigen übergangen werden.

Auf diesem Wege kann es gelingen, der Entfaltung und dem Wachsthum Raphael's Schritt für Schritt zu folgen, gleich-

sam in die Werkstatt seines Geistes, in die Entstehungsgeschichte seiner Werke einzudringen, und das Bild des Künstlers in möglichst bestimmten Umrissen zu gewinnen. — Aber zu seinem vollkommen genügenden Lebensbild verlangen wir auch die Schilderung seines allgemein menschlichen Charakters, seiner häuslichen und Familien-Verhältnisse, seiner Beziehungen zur Welt und zu seiner nächsten Umgebung; wir wollen ihm in seinen Erlebnissen folgen von der Wiege bis zum Grabe, und dürfen auch die Wirksamkeit nicht außer Acht lassen, die er unmittelbar auf andere Künstler ausgeübt, und durch die er auch nach dem Tode auf Erden noch fortgelebt hat.

Soll jedoch eine solche Lebensbeschreibung nicht nur für Fachmänner sein, sondern sucht sie ihre Freunde und Leser in der gebildeten Gesellschaft überhaupt, so hat sie einer allgemein verständlichen Sprache sich zu befleißigen, darf sich nicht zu weit ausdehnen und nicht mit zu vielem gelehrten Ballast beladen. Wohl ist die Ansammlung eines reichhaltigen Materials unerläßlich und nichts darf mit Gleichgültigkeit übergangen werden, was immer zur Kenntniß vom Leben und Wirken Raphael's beiträgt; allein der Leser verlangt nicht die Studien des Schriftstellers, sondern deren Ergebnisse! Es genügt auch nicht, das Material kritisch zu sichten: es muß auch in eine einheitliche Form gebracht, Unwesentliches ausgeschieden, Zusammengehöriges zusammengehalten, ausgedehnte Wiederholung vermieden werden, wenn aus der Darstellung ein Gesammtbild in abgerundeter Gestalt hervorgehen soll.

Wem die einschlägige Literatur bekannt ist, der weiß, daß Vieles von Vielen zur Lösung der in diesem Programm gestellten Aufgaben versucht und geleistet worden. Aber es wird ihm auch nicht unbekannt sein, daß noch immer Raum ist für weitere

Anstrengungen. Ein Ueberblick über die hervorragendsten Leistungen auf diesem Gebiet wird das Gesagte bestätigen.

Der erste, der Nachrichten über das Leben und die Werke Raphael's gesammelt und veröffentlicht hat, ist der Maler, Baumeister und Kunstschriftsteller Giorgio Vasari in seinen „Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, Firenze 1550. (Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage 1568.) Mit unverkennbarer Liebe und Verehrung — wenn auch nicht ohne eine Beschränkung, die von einem bedingungslosen Anhänger Michel Angelo's nicht wohl zu trennen war — schildert er die Trefflichkeit seines Talents, wie die Liebenswürdigkeit seines Charakters. Finden wir von ihm auch nicht alle Hülfsmittel sorgsam benutzt, die ihm jedenfalls in der Bekanntschaft mit überlebenden Freunden Raphael's zu Gebote standen, läßt er namentlich viele bedeutende Arbeiten unerwähnt: so gibt er doch auch anderseits von vielen derselben Kunde, die verschollen waren, oder auch es noch sind, und ist damit bereits ein dankenswerther Führer zu verborgenen Schätzen geworden. Auch für die Chronologie der Erlebnisse und der Werke gibt er Anhaltpunkte; allein sehr zuverlässig sind sie nicht, wie denn überhaupt seinen Angaben nicht ohne Weiteres Glauben zu schenken ist. Von Mißverständnissen und falscher Auffassung ist er nicht frei, so daß z. B. seine Erklärung der vaticanischen Wandgemälde zu sehr verkehrten Vorstellungen von Raphael's Geist führen müßte. Wo er den Bildungsgang desselben schildert, gibt er mancherlei treffende Hinweisungen auf die zeitweiligen Veränderungen in seinem Styl, verliert sich aber leicht in Aeußerlichkeiten, namentlich wo er den Unterschied zwischen ihm und Michel Angelo hervorheben will. Trägt nun auch Vasari nicht wesentlich zum Verständniß Raphael's bei, so bleibt seine Lebensbeschreibung doch die Grundlage aller nachfolgenden, ja über zwei Jahrhunderte hindurch

fast die einzige Quelle für Nachrichten über ihn und seine Werke. Natürlich hat sie gelegentlich neuer Ausgaben Berichtigungen und Zusätze erfahren, zuerst in der Ausgabe von Giov. Bottari, Rom 1759, und in der des Pater Guglielmo della Valle, Siena 1791—1794, und einiger noch spätern. Alsdann gewann das Buch ein bedeutendes Aussehn in der mit vielen Anmerkungen und Erläuterungen versehenen, bei David Passigli 1832—1838 in Florenz erschienenen Ausgabe in 2 großen Octav-Bänden. Die J. G. Cotta'sche Buchhandlung in Stuttgart unternahm 1832 eine deutsche Ausgabe in 8 Bänden, die zuerst von L. Schorn und nach dessen Tode 1843 von mir besorgt wurde, und in welche die wichtigsten Anmerkungen der genannten italienischen Ausgaben in Verbindung mit Ergebnissen deutscher Kunstforschung aufgenommen wurden. — Im Jahre 1846 erschien sodann bei Le Monnier in Florenz eine neue, mit umfassenden Studien redigierte, durch Commentare vermehrte vortreffliche Ausgabe des Vasari in 12 Bänden, in welcher indeß der Abschnitt über Raphael, — außer einer Chronologie seines Lebens und seiner Werke, — seine wesentlichsten Zusätze und Bemerkungen aus der deutschen Ausgabe und überhaupt aus deutscher Kunstforschung entlehnt hat.

Eine Schrift, die sich das Ansehn gibt, älter als das Werk Vasari's zu sein: „Vita inedita di Raffaello da Urbino, illustrata con note da Angelo Comolli. Roma 1790." ist so unverkennbar ein neues, nur mit Benutzung Vasari's zusammengesetztes, fehlerhaftes Machwerk, daß es keine Beachtung verdiente, wenn nicht der Herausgeber mehre sehr schätzbare Anmerkungen dazu gegeben hätte.

L. Lanzi in seiner Storia pittorica della Italia, Bassano 1809, folgt bei der Lebensbeschreibung Raphael's ebenfalls vorzugweis dem Vasari und seinen Herausgebern, namentlich dem

Bottari, ohne wesentlich Neues hinzuzufügen, das auch die deutsche Ausgabe, Leipzig 1830 bei A. Barth, nur in beschränkter Weise enthält, obschon natürlich Berichtigungen und Bemerkungen nicht fehlen.

Giov. Rosini, der in seiner Storia della pittura Italiana T. IV. Pisa 1843 mehre Abschnitte dem Urbinaten widmet, hat mit wenig Glück Berichtigungen und Bereicherungen der Lebensgeschichte Raphael's versucht. Seine Kritik ist schwach, seine Quellen sind zweifelhaft, seine Beweisführung hat keine überzeugende Kraft. So schreibt er unter andern dem Raphael ein Crucifix zu, das er unter Perugino's Namen bei dem Fürsten Gallitzin in Rom gefunden, und beruft sich für seine Annahme auf eine Stelle in den Annalen von Gimignano von Coppi, (Florenz 1695) in welcher nur gesagt ist, daß ein Geistlicher, der Dominicaner Bart. Bartoli, Beichtvater von Papst Alexander VI., jenes schöne Crucifix „von Raphael", das über dem Altar des Namens Gottes steht, besessen habe. Auf den Flügeln seien SS. Hieronymus und Johannes abgebildet. Auf der von Rosini gegebenen Abbildung steht aber Johannes mit Maria neben dem Kreuz; von Flügelbildern gibt er keine Kunde; eben so wenig bezieht er sich dabei auf das Crucifix von Città di Castello (s. S. 158 unsers Buches), wiewohl die Beziehungen dazu offen daliegen. Dieses letztre betrachtet er als selbständige Erfindung Raphael's und setzt es deßhalb in seiner chronologischen Bestimmung später als das Sposalizio, weil dieses nur eine Copie sei nach Perugino. Daß mit dieser Art Kunstkritik der Kunstgeschichte wenig gedient ist, bedarf keiner Beweisführung.

Dem Pater Pungileoni und seinem „Elogio storico di Giovanni Santi, Urbino 1812" verdanken wir die ersten zuverlässigen, aus den Archiven von Urbino geschöpften Nachrichten über Raphael's Familienverhältnisse. Ebenso gibt er in seinem

„Elogio storico di Rafaello Santi da Urbino, Urbino 1829—1831“ mit guter Begründung vieles Neue über Raphael und vornehmlich über dessen Jugend, und hat somit wesentlich zur Aufklärung und Vervollständigung der Lebensgeschichte Raphael's beigetragen. *)

Ein sehr einnehmendes und belehrendes Buch ist das von Quatremere de Quincy „Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael, Paris 1824.“ Er versteht es, die ermüdende Aufzählung und Beschreibung von Gemälden durch allgemeine Betrachtungen zu unterbrechen und die Gedanken auf geistreiche Weise vom Einzelnen auf's Ganze zu lenken. Wenn er das Verhältniß Raphael's zu Leonardo oder zu Michel Angelo berührt — wie einleuchtend hebt er den Unterschied zwischen dem Aufnehmen homogener, das eigne Wachsthum fördernder Elemente aus der Kunst wie aus der Natur und dem einfachen Copieren oder Nachahmen hervor! So trägt er zur rechten Würdigung des künstlerischen Charakters von Raphael unverkennbar bei, obschon sein kritisches Urtheil in Einzelfällen keine feste Basis hat; wie er denn z. B. irregeleitet durch eine Copie, im Hause Rinuccini in Florenz, die Heilige Familie aus dem Hause Ancajani (vom Jahre 1506 S. 208 unsres Buches) in das Jahr 1516 setzt. Dagegen tritt er mit Entschiedenheit den falschen Angaben Vasari's über die Zeitfolge und seinen irrigen Auslegungen der vaticanischen Wandgemälde entgegen und hebt die eigenthümlichen Vorzüge Raphael's mit Einsicht und Klarheit hervor. Seine Weise, sie zu betrachten, weckt neue Gedanken und stellt Raphael's Schöpfungen unter neue Gesichtspunkte; so z. B. wenn er von den Madonnen-Bildern desselben sagt, daß

---

*) Ausführlich berichtet Gaye über das Werk im Kunstblatt 1831, Nr. 71. 72.

allein ihre chronologische Aufzählung und die Beschreibung ihrer Verschiedenheiten eine kurzgefaßte Geschichte seines Talents und Genies sein würden, in welcher nicht allein sein stetes Fortschreiten sichtbar wäre, „sondern zugleich eine Folge von Nüancen des Charakters seines Ideals, das in sich die Ideen der Unschuld, Jungfräulichkeit, Anmuth, Seelenadel, Heiligkeit, Göttlichkeit vereinigte, das bescheidene Aussehn einer Bewohnerin von Bethlehem, sowie das strahlende Angesicht der Königin der Engel." Kurz, man begreift, wie das Buch rasch verbreitet, ins Italienische (von Fr. Longhena, Mailand 1826) und ins Deutsche (Quedlinburg 1836) übersetzt werden konnte, obschon es neue Thatsachen nicht enthält und gelehrte Forschungen ihm nicht zu Grunde liegen. Longhena's Verdienst bei seiner Uebersetzung besteht in Anmerkungen, in denen er vornehmlich auf fremde Mittheilungen gestützt, eine Anzahl früher unbekannter Gemälde, vorzüglich aus der Jugend Raphael's anführt; und daß er in einem Anhang ein vollständiges Verzeichniß aller Werke gibt. Sehr reichhaltig ist das Verzeichniß der erstern; doch wenn es auch schätzbare Nachweisungen enthält, so ist ihm doch, — bei dem Mangel aller Kritik — nicht unbedingt Glauben zu schenken. Ich komme (im II. Bande) bei meinem Verzeichniß der angeblichen Werke Raphael's darauf zurück.

Unter den Deutschen, die sich hier anschließen lassen, muß ich H. H. Füßli zuerst nennen, der eine Vorlesung „Ueber das Leben und die Werke Raphael Sanzio's, Zürich 1815", herausgegeben, die auch im Anhang zu seines Vaters Künstler-Lexicon zu finden ist. Es macht keinen empfehlenden Eindruck, daß man beim Aufschlagen des Buches — noch bevor man zu lesen angefangen — drei Irrthümern in Abbildungen begegnet: dem für Raphael gehaltenen Bindo Altoviti, und einem häßlichen und gemeinen Frauenzimmer, das für die reizende Fornarina

ausgegeben wird; endlich, der Familie Buffi aus dem Altarbild in S. Francesco zu Urbino, welche Raphael mit Vater und Mutter vorstellen soll. So bleibt Füßli vielfältig im Bereich grundloser Traditionen, wie er denn auch das Mauergemälde im Hofe des Vaterhauses von Raphael (S. 119 unsres Buchs) diesem zuschreibt. Es knüpft sich an das Buch von Füßli, wie an ein verwandtes von dem Maler Friedr. Rehberg (Raphael aus Urbino; München 1824), das unter andern 26 Bildnisse von Raphael aufführt, die beruhigende Ueberzeugung, daß die Kunstgeschichte in Deutschland seit jener Zeit sichtbare Fortschritte gemacht, und daß sie gegenwärtig nicht geringere Ansprüche an ihre Bearbeiter erhebt, als die Völker- und Staatengeschichte an die ihrigen. Der große Mangel an Kritik nimmt einer besondern Arbeit, deren Füßli in einem Anhang sich unterzogen, dem nach Ländern ihres jetzigen Aufenthalts geordneten Verzeichniß Raphaelischer Werke, einen großen Theil des Werthes; doch findet sich immer eine oder die andere beachtenswürdige Nachricht darin.

Ich muß nun eines Schriftstellers gedenken, dem der Ruhm gebührt, der wirkliche Begründer der italienischen Kunstgeschichte in unsern Tagen zu sein, des Verfassers der Italienischen Forschungen, C. F. v. Rumohr. Mit den Ergebnissen vieljähriger archivalischer Forschungen in der Hand trat er alten, eingerosteten Traditionen entgegen und zeigte damit den Weg zu den Quellen unangreifbarer Wahrheit; allein allerdings nur der schriftlich verbrieften Wahrheit! Wo Documente fehlen, kann die Tradition wohl gehört werden; allein die Entscheidung über Zeit der Entstehung und Herkunft eines Kunstwerks fällt dann dem glücklichen Blick, dem einsichtigen, geübten Urtheil des Kunstkenners anheim. Trat nun bei v. Rumohr schon in den ersten fast ganz aus urkundlichen Forschungen hervorgegangenen Bänden,

da wo Documente fehlten, oder fehlerhaft aufgenommen worden, die Unsicherheit seines Urtheils zu Tage: so mußte diese im dritten Bande, in welchem er „Ueber Raphael von Urbino und dessen nähere Zeitgenossen" seine Bemerkungen niederlegte, ohne sich wie bei den ältern Künstlern auf Quellenstudien berufen zu können, noch sichtbarer werden. Wie nicht anders von dem Verfasser zu erwarten war, werden uns hier geistvolle Betrachtungen, philosophische Reflexionen über das Schöne in der Kunst und Raphael's Verhältniß dazu, auch treffende allgemeine Bemerkungen über einzelne Künstler und Kunstwerke zu reicher Belehrung geboten. Wo aber der Verfasser nicht sowohl das Recht des Aesthetikers, als des Kenners in Anspruch nimmt, offenbart sich die Unzulänglichkeit seines kritischen Einblicks in die Werkstätten der Kunst. Sich verlassend aber auf diesen seinen Einblick und auf sein daraus geschöpftes Urtheil zählt er eine Reihe von Gemälden auf, die er entweder ganz oder theilweis als „Jugendwerke" Raphael's bezeichnet, mit einer Feinheit der Unterscheidung von des Meisters Werken, in welche ihm selbst das geübteste Auge nicht folgen kann; so daß für die Geschichte Raphael's ein positiver Gewinn daraus nicht erwachsen ist. Er erweckt nicht größeres Zutrauen da, wo er auf die beglaubigten Jugendwerke Raphael's für Città di Castello zu sprechen kommt, indem er — gleich Rosini, obwohl aus ganz andern Gründen — das Bild des Gekreuzigten (ehemals in der Galerie Fesch, jetzt bei Lord Ward S. 158) später gemalt sein läßt, als das Sposalizio, und es sogar als die Brücke zur Florentinischen Periode betrachtet. Nun kann es nicht Wunder nehmen, wenn er sich bis zu der Annahme verirrt, daß ein kleines Madonnenbild, davon eine Copie, mit größtem Unrecht, unter dem Namen Fra Bartolommeo's in der Münchner Pinakothek hängt, „aus einer minder bekannten Seitenrichtung Raphael's

hervorgegangen" von ihm „im Namen des Fra Bartolommeo" gemalt sein könne! Am weitesten aber entfernt er sich von dem Standpunkt verlässiger Kunstkritik, wenn er, wegen gewisser Unvollkommenheiten die Ursprünglichkeit der „Grablegung" (im Palast Borghese, S. 215 unseres Buchs) anzweifelnd, gleichsam um sich zu mäßigen, sagt: „doch gehe ich nicht so weit zu behaupten, daß Raphael das Bild durchaus nicht berührt habe." Welche Kurzsichtigkeit gehört dazu, die eigenthümliche, und gleichmäßige Durchführung dieses Gemäldes nicht zu erkennen! welche unglaubliche Verkennung Raphael's, ihm zuzutrauen, daß er das erste, größere Werk, das er mit fast unzähligen, über alle Maaßen gewissenhaften Studien vorbereitet, andern und zwar weniger geschickten Händen zur Ausführung übergeben hätte, zumal in der Zeit seines eben erst erblühenden Ruhmes, und von keiner bedeutenderen Arbeit in Anspruch genommen!

So wenig v. Rumohr erwarten konnte, daß die Kunstgeschichte, die ihm an andern Stellen so viel verdankt, auf diesem Wege ihm folgen würde, so muß dafür willig anerkannt werden, daß er über die allmähliche Entwickelung und Umwandelung des Styls von Raphael, der strengen Zeichnung in den malerischen Geschmack der „bella maniera moderna" Vasari's, die treffendsten Bemerkungen macht, die nicht nur die Kunstgeschichte, sondern auch die ausübende Kunst sich zu Herzen nehmen darf. Wenn er dann schließlich die Frage erörtert, wer eigentlich, — der Künstler oder der Kunstgelehrte — berufen sei, ein allgemein gültiges Kunsturtheil abzugeben, so gewinnt die Erörterung allerdings den Charakter einer Selbstapologie, oder einer — übrigens durchaus würdig gehaltenen — Verwahrung des Rechts wahrer, warmer, besonnener und einsichtiger Kunstfreunde, auch wenn sie nicht ausübende Künstler sind, über das Allgemeine, das rein Menschliche in der Kunst zu entscheiden.

Von dieser letzten Bemerkung werden wir zu einem Kunstschriftsteller geführt, der auf Grund seines Künstler-Bewußtseins öfter als Gegner v. Rumohr's auftritt und dessen Urtheile verwirft: zu J. D. Passavant. In seiner Jugend ausübender Künstler, hat er ungeachtet seiner nicht hervorragenden Leistungen in der Malerei, Erfahrungen gesammelt in allem, worauf es bei einem Kunstwerk ankommt, vom ersten Augenblick des Entstehens bis zur letzten Vollendung, welche Hindernisse dabei zu überwinden, welche Hülfsmittel anzuwenden, welche Irrpfade und Gefahren zu vermeiden seien. Durch Copieren und Nachzeichnen ältrer Werke wurde er wie von selbst tiefer, als durch die aufmerksamste Betrachtung geschehen kann, in die Eigenthümlichkeiten ihres Styls, ihrer Zeichnung, Färbung und Ausführung eingeführt und gewann so die Mittel einer möglichst zuverlässigen Kritik. Begabt außerdem mit einer großen und warmen Verehrung der Meisterwerke alter Kunst, und dem damit eng verbunden Streben nach vollkommener Wahrheit ihrer Geschichte, und erfüllt von dem Verlangen, die gemachten Erfahrungen und im eifrigen Bemühen erworbenen Kenntnisse auf diesem Gebiet auch Andern mitzutheilen, ist er Kunstschriftsteller geworden; und durch seine anhaltenden, immer wieder auf denselben Gegenstand gerichteten Studien und gründlichen Untersuchungen, die ihn zu öfteren, mit Aufrichtigkeit bekannten Selbstverbesserungen führten, sowie durch seine klar motivierten Urtheile hat er mit Recht eine allgemeine Geltung als Kunstkenner und Kunstschriftsteller erlangt. Die ältere deutsche wie die ältere italienische Kunstgeschichte verdanken seinen „Beiträgen" im Cotta'schen wie später im Deutschen Kunstblatt die wichtigsten Aufklärungen und Anregungen. Gleichzeitig hatte er sich das Studium Raphael's zur ernsten Lebensaufgabe gemacht, und hat dafür keine Anstrengung und keine Opfer gescheut; er

ist seinen Werken in Italien und Deutschland, Frankreich, England und Spanien und überall nachgegangen, Gemälden und Handzeichnungen, Aechtem und Unächtem, Allem, woran Raphael's Namen hängt; keine ihn betreffende literarische Arbeit hat er unbeachtet gelassen und von ältern Copien, von Kupferstichen und Lithographien genaue Kenntniß genommen. Mit gewissenhafter Strenge hat er Wahres von Halbwahrem und von Falschem zu sondern, eine chronologische Folge für Alles herzustellen gesucht. Einen ganz besondern Fleiß hat er dem richtigen Verständniß von Gemälden Raphael's gewidmet, die einer Erläuterung bedürfen, und hat die Spuren seiner Thätigkeit auch in das Gebiet der Bildhauerkunst, Baukunst und Schriftstellerei verfolgt. Ausgerüstet mit einem so reichen und vollständigen Material, begabt mit künstlerischem Geist und Verständniß und erfüllt mit der hingebendsten Liebe an seinen Gegenstand, hat Passavant eine Biographie Raphael's geschrieben, die ohne Widerrede die beste und vollkommenste von allen Lösungen derselben Aufgabe ist. Sie ist unter dem Titel „Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi", zuerst in 2 Bänden 1839 mit 14 Abbildungen Leipzig bei Brockhaus erschienen, denen 1853 ein dritter Band mit 5 Abbildungen gefolgt ist.

Wohl muß ich auf die Frage gefaßt sein, was mich nach einem solchen Vorgänger bestimmen konnte, die Aufgabe noch einmal in die Hand zu nehmen? Ueberschauen wir den Inhalt der drei Bände und die Anordnung des darin niedergelegten Reichthums an Mittheilungen über Raphael's Leben und Werke! vielleicht daß alsdann mit dem vergleichenden Rückblick auf das von mir aufgestellte Programm eine genügende Antwort gefunden wird!

Der erste Band enthält I. einen Abschnitt über das Leben und die Werke von Raphael's Vater (46 Seiten). II. Raphael's

Lehr- und Wanderjahre (86 S.). III. Raphael unter Julius II. (70 S.). IV. Raphael unter Leo X. (126 S.). V. Raphael und seine Schüler (66 S.). Sodann in einem Anhang: 1) Belege die Familie Santi betreffend. 2) Nachrichten über die Bildhauer und Baumeister des 15. Jahrh. in Urbino. 3) Nachrichten über die gleichzeitigen Maler daselbst. 4) Nachrichten über einige nicht mehr vorhandene Gemälde von Giov. Santi. 5) Mittheilungen aus der Reimchronik desselben. 6) Ueber die Maler der umbrischen Schule. 7) Drei Sonette von Raphael (italienisch). 8) Ein Sonett von Franc. Francia. (deßgl.) 9) Empfehlungsbrief der Herzogin Johanna. 10) Briefe von Raphael. 11) Breve, wodurch Raphael zum Baumeister von S. Peter ernannt wird. 12) Anderes Breve Leo's X. 13) Bericht über die Aufnahme der Gebäude des antiken Rom. 14) Gedichte auf Raphael. 15) Lebensumriß Raphael's von Paolo Giovio. 16) Ueber Raphael's Tod und die Aufdeckung seines Grabes (1833). 17) Versuch einer Ordnung der Kupferstiche Marc. Anton's, Ant. Veneziano's und Marco's von Ravenna (im Ganzen 174 Seiten). — Schon diese Uebersicht dürfte zeigen, daß der Darstellung die wirksame Einheit fehlt, daß vieles, was offenbar zusammengehört, aus einander gerissen, vieles wichtige Baumaterial nicht zum Bau selbst verwendet, sondern nebenbei gelegt worden.

Der zweite Band enthält I. ein chronologisches, vollkommen beschreibendes Verzeichniß der Gemälde Raphael's nebst einem Nachtrag zu diesem Verzeichniß; Entwürfe zu Bildwerken und architektonische Plane (442 S.). Da aber Passavant bereits im ersten Bande, gelegentlich der Lebensbeschreibung Raphael's, die Werke desselben ganz ausführlich beschrieben, so ist der größte Theil des zweiten Bandes lediglich eine oft ganz wörtliche Wiederholung; ein Umstand, durch welchen die Darstellung eine für den Leser unbequeme und ermüdende Ausdehnung erhält. —

Daran aber schließt sich ein sehr schätzenswerthes, nach Ländern geordnetes Verzeichniß von Handzeichnungen Raphael's und ein Verzeichniß von Kupferstichen nach seinen Werken.

Nach einem Zwischenraum von 19 Jahren ließ Passavant einen dritten Band folgen mit Nachträgen, Zusätzen und Berichtigungen zum ersten und zweiten Bande (sämmtlich von großem Werth für die Geschichte Raphael's, aber ebenfalls nicht frei von Wiederholungen und in dieser Gestalt nur zum Nachschlagen geeignet); nebst einem vollständigen Register der Werke Raphael's, sehr übersichtlich nach den Gegenständen geordnet, als: Altes Testament; Neues Testament; Christus allein; dann mit Heiligen; Maria mit Heiligen u. s. w.

Vergleichen wir nun, was in den angeführten Schriften, deren Zahl sich wohl, aber ohne wesentliche Bereicherung, vergrößern ließ, für die Biographie Raphael's gethan worden, mit dem eingangs dafür aufgestellten Programme, so müssen wir erkennen, daß von Passavant in so ausgiebiger Weise an dessen Lösung gearbeitet worden, wie von keinem seiner Vorgänger; aber ebenso, daß bei aller Anerkennung seiner großen Verdienste und unbestreitbaren Unentbehrlichkeit seines Werkes für die Lebensgeschichte Raphael's, eine neue Auffassung und Ausführung derselben nicht nur nicht ausgeschlossen, sondern wünschenswerth sei.

Als mir daher die Gelegenheit geboten wurde, auf Grund meiner vieljährigen kunstwissenschaftlichen Studien, und nach den in meiner „Vorschule“ entwickelten Grundsätzen, sowie im Anschluß an verwandte kunstgeschichtliche Aufgaben, das Leben Raphael's zu schreiben, glaubte ich es nicht von der Hand weisen zu sollen, sondern habe mich mit Lust und Liebe an die Arbeit gegeben.

Soll ich den von mir eingeschlagenen Weg zur Lösung der Aufgabe bezeichnen, so beginne ich nach einem Ueberblick der cultur-, literatur- und kunsthistorischen Zustände vor und zu der Zeit Raphael's die Geschichte seines Lebens mit der Schilderung seiner Kindheit und seiner Lehrjahre; dann seiner verschiedenen Wanderungen; seines wiederholten Aufenthaltes in Florenz, und des bis zu seinem Tode dauernden in Rom, der durch die zwei Pontificate — von Julius II. und Leo X. — in zwei deutlich von einander verschiedene Perioden getheilt wird.

Einzelne Erscheinungen, die in der Zeit seiner Kindheit, seiner Lehrjahre, überhaupt seiner Entwickelung besonders hervortreten, wie seinen Vater, seinen Meister, seine Mitschüler, die vielleicht eine Stelle in dem kunsthistorischen Ueberblick hätten erhalten können, glaubte ich wegen der nähern persönlichen Beziehungen zu Raphael lieber in dessen Lebensgeschichte verflechten zu sollen.

Eine besondere Schwierigkeit trat mir in der Frage entgegen, wie am besten die Aufzählung, Beschreibung und Beurtheilung der Werke Raphael's mit der Erzählung seiner Erlebnisse zu verbinden sei? Passavant, der Leben und Werke zugleich mit gleicher Ausführlichkeit bespricht, und dann doch zu einer besondern Betrachtung genöthigt war, mußte — abgesehen von der dem Leser auferlegten Unbequemlichkeit, sich in Kunstbetrachtungen vertiefen zu müssen, wo das persönliche Interesse angeregt war, — in dieser Beziehung abschreckend wirken. Die Nothwendigkeit einer gesonderten Betrachtung der Werke war mir einleuchtend; allein ich konnte doch auch nicht das Leben Raphael's erzählen wollen, ohne von dem Hauptinhalt desselben, von seinen Werken zu sprechen. Ich wählte deßhalb einen Aus- und Mittelweg: die Schularbeiten, die mehr ein biographisches, als künstlerisches Interesse haben, fanden ihre eingehende Besprechung in der fortlaufenden Erzählung des Lebens. Die spätern

Arbeiten, aus denen das bereits entwickelte Talent und volle Künstlerbewußtsein spricht, werden darin zwar auch an ihrer Stelle angeführt, damit der Leser über ihre Entstehungszeit bei dem Verfolg des Lebens stets orientiert bleibe; allein eine ausführliche Besprechung derselben blieb einzelnen gesonderten Abschnitten vorbehalten.

Für diese gesonderte Betrachtung schien mir die übliche Anordnung der Werke nach ihrer chronologischen Folge nicht nur ungenügend, sondern sogar für die Darlegung der künstlerischen Bedeutsamkeit Raphael's hinderlich, da in dem vom Zufall gebotenen Aneinanderreihen von Bildnissen, Madonnen, Altargemälden, Palastdecorationen ꝛc. keine Elemente der innern Entwickelung sichtbar sein können. Ich wählte deßhalb (die chronologische Uebersicht auf ein Verzeichniß am Schluß verweisend) eine andere, wie ich glaube, ausdruckvollere Anordnung: eine Gruppierung nach dem allgemeinen, ästhetischen Charakter der Werke, oder — um mich vielleicht verständlicher auszudrücken — „nach den Gegenständen“. Nicht bezeichnend genug indeß erschien mir die herkömmliche Gruppierung nach christlichen und mythologischen, nach alt- und neutestamentlichen Gegenständen, und Bildern aus der Profangeschichte; nach Madonnen mit einem Kinde, mit zwei oder mehren Kindern; mit zwei oder mehren Heiligen, nach heiligen Familien mit oder ohne Joseph, u. s. w. und was dergleichen äußerliche, zum Nachschlagen in Kupferstichverzeichnissen bequeme Merkmale mehr sind; ich suchte sie vielmehr zusammenzustellen nach entsprechenden Gattungen der Dichtkunst, nach ihrem vorwiegend lyrischen, epischen, dramatischen, symbolisch-didaktischen und humoristischen Charakter, woran Bildnisse als unmittelbare Lebensbilder sich schließen lassen. Was Quatremere von Raphael's Madonnen sagt, daß sich an ihnen allein schon seine Geschichte abspiegelt, das gilt von jeder der

erwähnten Gattungen. Ich habe diese besondern Abschnitte zwischen die Abtheilungen der Lebensgeschichte gestellt, um von Zeit zu Zeit Ruhepunkte zu haben, von denen aus ein Rückblick auf die Hauptergebnisse der bisherigen Thätigkeit die geistige und künstlerische Fortentwickelung Raphael's in besonderm Lichte wahrnehmen läßt; wie denn z. B. der Fortgang vom Lyrischen zum Dramatischen den Uebergang vom Jünglings- ins Mannesalter bezeichnet. — In diesen gesonderten Abschnitten habe ich mir — aber nicht zur Ermüdung, sondern zur Bequemlichkeit der Leser — eine Wiederholung nicht sowohl erlaubt, als zur Pflicht gemacht, nehmlich die Wiederholung der Anmerkungen, in denen ich auf die Kupferstiche nach den Gemälden Raphael's hinweise.

Ich habe mich bemüht, in der Aufzählung der Werke Raphael's vollständig zu sein. Bekanntlich gibt es eine große Anzahl von solchen, die ihm nur zugeschrieben werden, ohne daß über alle bereits ein endgültiger Urtheilsspruch von der Kritik gegeben ist. Der unzweifelhaft unächten Bilder gedenke ich nicht; ihr Verzeichniß ist bei Passavant a. a. O. zu finden. Bei andern, wo verschiedene Meinungen der Kenner gegeneinander stehen, und Zweifel an der Beanstandung oder Verwerfung gerechtfertigt sind, habe ich — sofern ich aus eigner Anschauung ein Urtheil gewinnen konnte — theils gelegentlich, vornehmlich in einem eignen Verzeichniß (im II. Bande) meine Ansicht ausgesprochen. Auf Studien und Handzeichnungen habe ich ebenfalls nur gelegentlich Rücksicht genommen. Auch in Bezug darauf muß ich auf Passavant's sehr ausführliche Verzeichnisse verweisen.

Es ist keinem Zweifel unterworfen, daß kunsthistorische Darstellungen durch beigefügte Abbildungen ganz außerordentlich an Klarheit gewinnen, und gern hätte ich meinem Buche eine Bildergalerie in Kupferstichen beigefügt. Abgesehen aber davon, daß nur wirklich gute Zeichnungen einen Werth haben, und daß

deren Herstellung die Beschaffung des Werkes unverhältnißmäßig erschweren und verzögern müßte, konnte ich gerade bei Raphael, dessen Werke in vielfältigen Kupferstichen, Litho- und Photographien verbreitet sind, mich bestimmen lassen, von meinem Wunsche abzustehen. Nur das Antlitz des unsterblichen Künstlers, in dem man sein Leben zu lesen glaubt, habe ich, ausgeführt von der Meisterhand von J. Gonzenbach, meinem Buche als Zierde vorsetzen können.

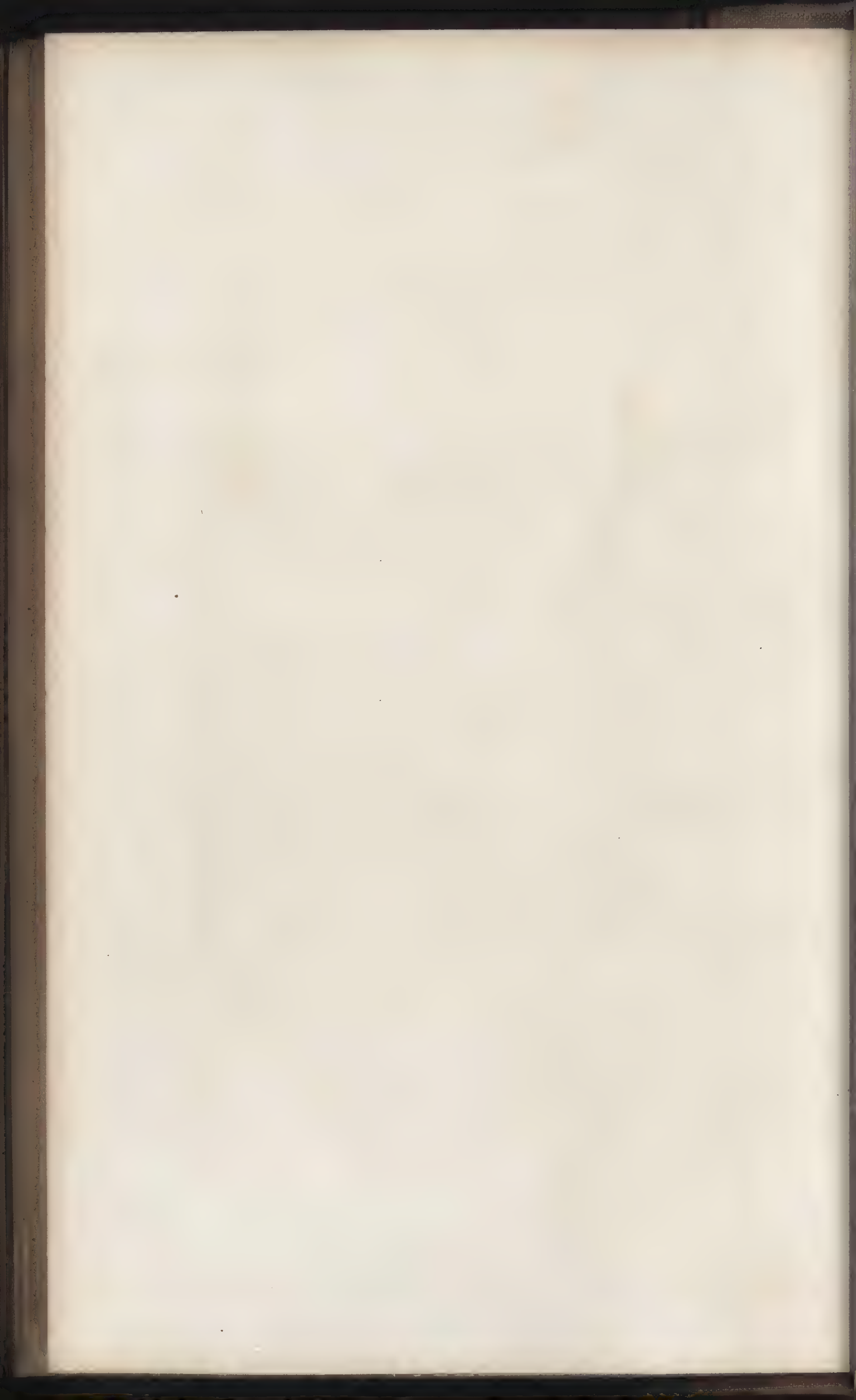
Schließlich glaube ich noch eine kurze Bemerkung über die Schreibart des Namens „Raphael" machen zu müssen. Er selbst schreibt sich entweder Raphaello oder Raffaello. Passavant hat das ph mit f vertauscht und die italienische Endung weglassend „Rafael" geschrieben. Viele von uns sind, ohne viel zu fragen, seinem Beispiel gefolgt. So wie man aber zu Consequenzen genöthigt wird, und z. B. auch den Erzengel „Rafael" schreiben soll, merkt man den Irrweg, auf den man gerathen, und muß — will man nicht auch „Filosof, Fotografie, Fänomen" ꝛc. schreiben — zu „Raphael" zurückkehren.

München im Januar 1867.

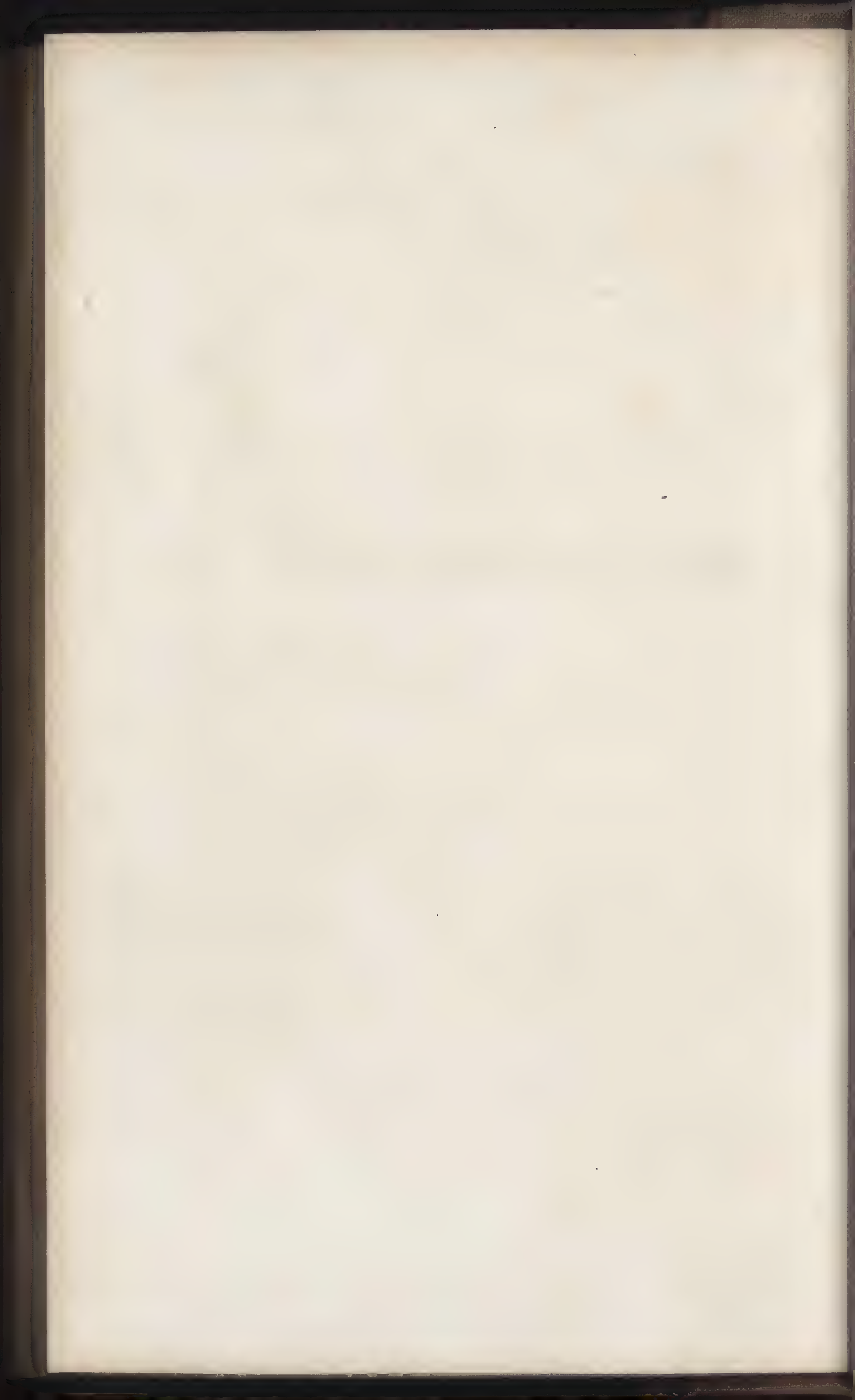
Ernst Förster.

Inhaltsverzeichniß

des ersten Bandes.



Allgemeine geschichtliche Einleitung.



I.

Ein Blick in die Culturgeschichte der Zeit.

Innere Entwickelung und äußere Verbreitung des Christenthumes war die Aufgabe der Völker des Mittelalters. Sie konnten nur stattfinden im Gegensatz gegen Heidenthum und Judenthum, und doch zugleich, obschon beide sich überlebt hatten, unter ihrer unverkennbaren Einwirkung, da ja Erinnerungen und Gewohnheiten, Lebens- und Weltanschauungen aus dem Bewußtsein nicht verschwinden, wie ein Licht, das man auslöscht, zu leuchten aufhört. Aus dem Judenthum hervorgegangen, hatte das Christenthum die Lehre von der ursprünglichen Sündhaftigkeit des Menschengeschlechts und deren unheilvollen Folgen, sowie der dadurch nothwendig gewordenen Versöhnung mit Gott durch ein dargebrachtes Opfer und damit manche Form des Cultus, vornehmlich aber den Begriff der Theokratie, einer geistlichen Herrschaft im Namen Gottes aufgenommen, der als Hierarchie eine feste Gestalt und welthistorische Bedeutung erhielt. Aus dem Heidenthum waren mythologische Anschauungen in den neuen Glauben übergegangen, der das durch ihn aufgerichtete Himmelreich mit vergötterten Gestalten bevölkerte, deren Herkunft theilweis in die Sagen des Alterthums hinaufreicht; zugleich entlehnte man dort den Ausdruck für die religiösen Vorstellungen, Gebräuche und Bedürfnisse in Sprache und Kunst, so daß man

nicht nur Göttertempel in christliche Kirchen verwandelte, sondern daß man sich auch für alle bildlichen Darstellungen der üblichen Kunstformen, ja der überlieferten heiligen Gestalten bediente und zur Bezeichnung Christi Orpheus und Apollo wählte, und mit bacchischen Emblemen, als Sinnbildern von Tod und Auferstehung, Grabmäler und Sarkophage ausschmückte.*)

Die Lehre von dem Mensch gewordenen Gott, der im freiwilligen Opfertode die Schuld der ganzen Menschheit gebüßt, der nun als Herr des Himmelreichs und Richter der Welt Allen die an ihn glauben die ewige Seligkeit sicherte, fand mit dem daraus hervorgehenden Cultus eine rasche und große Verbreitung. Um aber für Lehre und Cultus und deren Entwickelung, für die Kirche in ihrer Gesammtheit, die Einheit zu wahren, war ein Mittelpunkt nöthig, von welchem aus die Sendboten des neuen Glaubens übereinstimmende Weisungen und Bestätigung erhielten. Dieß Vorrecht fiel naturgemäß auf die Hauptstadt des alten Weltreichs — auf Rom. Und hier war wiederum Ein höchster Wille nöthig, der für alle Gebote und Verbote der Kirche die Verantwortung trug und damit zum Stellvertreter ihres göttlichen Gründers wurde, zu ihrem unfehlbaren und darum allmächtigen Oberhaupt.

So bildete sich ohne Absicht und Gewalt ein geistliches Königreich, eine Theokratie, die ihre Befehle in alle Länder sandte, in denen das Christenthum eingeführt war oder werden sollte, und durch ihre Untergebenen daselbst ausführen ließ. Und da nun gleichzeitig eine Staatsgewalt erstand, die sich Verbreitung und Schutz der neuen Religion zur Aufgabe gemacht, aber auch die Ueberlieferungen des römischen Kaiserthumes und seiner

*) Die Wandgemälde römischer Katakomben, die Kirche S. Costanza, der Sarkophag der Tochter Constantins im Vatican, und viele Kunstdenkmale aus den ersten christlichen Jahrhunderten geben Zeugniß dafür.

Macht sich aneignete, und da die Gebiete von Kirche und Staat vielfach in einander griffen, so konnten die Grenzstreitigkeiten zwischen beiden nicht lange ausbleiben. Sie entbrannten zu einem Kampfe, der das ganze Mittelalter hindurch dauerte und in welchem von beiden Seiten Riesenkräfte zur Erlangung der Obergewalt aufgeboten und — verbraucht wurden.

Mit der Absonderung des Clerus, der Diener der Kirche, von der Gemeinde, den Laien, war — in veränderter Gestalt — das alttestamentliche Levitenthum wieder ins Leben getreten, und indem ihm im Gotteshaus, abgeschlossen von dem Schiff, als dem Aufenthaltsort der Gemeinde und dem Schauplatz der streitenden Kirche, der der triumphierenden Kirche gewidmete Raum im Chor vorbehalten blieb, erhielt er eine hochbevorzugte Stellung über den Laien, die durch das Cölibat eine Art Heiligenschein bekam.

Das der Menschheit angeborene und nur durch Weisheit und Wissenschaft zu überwindende Verlangen nach übernatürlichen Erscheinungen und Erlebnissen, dem wir in allen Religionen begegnen, suchte und fand auch innerhalb der christlichen Kirche reichliche Befriedigung. Die evangelischen Berichte über die Geburt Christi legten sehr bald um die Mutter des Sohnes Gottes den verklärenden Nimbus, daß sie, die als ewige, heilige Jungfrau gelebt, im Sterben zum Himmel emporgehoben und als dessen Königin gekrönt worden, in Lobgesängen gepriesen, als helfende und fürbittende Macht angerufen und in ihr geweihten Tempeln angebetet, ja daß ihren Abbildern sogar einwohnende Wunderkraft zugeschrieben wurde. Die Wundergeschichten der Evangelien und der Apostelgeschichte wurden in ausschweifender Weise auf die Verbreiter und Märtyrer des Christenthumes übertragen und mit neuen vermehrt; ja selbst eigene Träger dafür erfunden, und in den Legenden der Heiligen eine neue Mythologie

geschaffen, die sich als Erweiterung und Bereicherung des christlichen Glaubens geltend machte. Daneben stand die unheimliche Schreckgestalt des noch immer mächtigen Fürsten der Finsterniß, der herumging wie ein brüllender Löwe, Menschen zu verschlingen, öfter noch als Verführer, Seelen zu gewinnen; unter ihm das zahllose Heer seiner Unheil bringenden Diener und der Höllenrachen mit seinen ewigen Qualen. Gegen diese furchtbare Gewalt gab es nur Einen Schutz, nur Eine Rettung: — die Kirche! Sie allein auch mit ihren Gnadenmitteln öffnete die Pforten des Paradieses, nur durch sie führte der Weg zur ewigen Seligkeit in der Gemeinschaft mit Christus, der heiligen Jungfrau und allen Heiligen. „Kein Heil außer der Kirche!“ war fester Lehrsatz.

Allein wenn sie auch die Macht hatte, vor der ewigen Verdammniß zu bewahren, so konnte sie doch die „in Sünde geborene“ Menschheit nicht ohne Weiteres vor den Thron Gottes bringen. Eine Prüfungs- und Läuterungszeit erwies sich als eine im Plane der göttlichen Weltregierung nothwendige Einrichtung: nur durch das Fegefeuer gelangte man in den Himmel! Zeit, Weg und auferlegte Qual und Buße waren verschieden, je nach Beschaffenheit der Seele oder nach Gottes Ermessen. Die Kirche war im Besitz der Gnadenmittel, durch welche die Prüfungszeit und Qual abgekürzt werden konnten, und gewährte sie bei Gebeten und dargebrachten Opfern der Hinterbliebenen in den angeordneten Seelenmessen, deren Bestimmung die „Befreiung der Seelen aus dem Fegefeuer“ ist. Diese Einrichtung, durch welche die Kirche eine unbegrenzte Macht über die Gemüther der Gläubigen ausübte, und die im Laufe der Zeit zu den schlimmsten Mißbräuchen ausartete, ist gleichwohl, nach Einer Seite wenigstens, von der segensreichsten Wirkung gewesen, da wir ihr zunächst die Entwickelung der künstlerischen

Kräfte verdanken: „Zur Befreiung der Seelen aus dem Fegefeuer" sind Altäre errichtet, Capellen und Kirchen erbaut und mit Gemälden und Bildwerken ausgeschmückt worden.

Für die künstlerische Thätigkeit hatte man Jahrhunderte lang die Ueberlieferungen des Alterthums, wenn auch in veränderter und verblaßter Gestalt festgehalten, wie wir vornehmlich in den Katakomben und an ihren Sarkophagen, an den Basiliken und ihren Mosaiken wahrnehmen, bis sie zur Unform entstellt waren. Eine lange Nacht, in der alle höheren geistigen Kräfte erstarrt oder erstorben schienen, folgte. Allgemach war dann der schöpferische Kunstsinn wieder erwacht und hatte unter der Einwirkung der neuen, auf ein höheres Jenseits leitenden Religion neue Bauformen gefunden. Ausschließlich im Dienst der Kirche richteten sich Malerei und Bildnerei in der Wahl ihrer Gegenstände, in Auffassung und Anordnung ihrer Darstellungen nach dem in der Kirche herrschenden Geist, nach den Normen des Cultus; es bildete sich (im Lauf des 12. und 13. Jahrhunderts) ein eigenthümlicher Styl der christlichen Kunst, dem vorzugsweis erhabene Ruhe, feierliche Pracht, Ernst und Würde, inne wohnte, und dessen Formen sich durch eine gewisse Gebundenheit an Ueberlieferungen und eine bis selbst zur Trockenheit gesteigerte Strenge auszeichnete.

Die Geschichte kennt keinen Stillestand, oder er führt wie im Leben des Einzelnen zur Auflösung. Aber auch die Bewegung kann zum Verderben führen, wenn sie in falsche Bahnen einlenkt. Alle menschlichen Einrichtungen sind, weil sie in Menschenhänden ruhen, den Gefahren blosgestellt, die aus der Menschen-Natur hervorgehen. Das Verlangen nach Besitz, Macht und Lebensgenuß liegt so tief in unserm Wesen, daß es der höchsten und anhaltendsten Begeisterung für reingeistige Zwecke bedarf, um dasselbe zum Schweigen zu bringen. Man denke nur

an die ununterbrochen wiederkehrenden Ausartungen des Klosterlebens, das doch allein auf Entsagung und Tugendstrenge gegründet war! Das Uebel aber blieb nicht beschränkt auf ein einzelnes Glied der Kirche, es theilte sich dem ganzen Körper mit und trat am stärksten und somit am gefährlichsten hervor am Haupte der Kirche: am Papstthum. Die ältern Päpste hatten stets große Zwecke verfolgt: den Kampf mit dem Heidenthum; die friedliche Ausbreitung des Christenthumes in fernen Ländern; die Gründung der Hierarchie; die Befreiung des heiligen Grabes aus den Händen der Ungläubigen und das Ringen mit der Macht des Kaisers um die Oberherrschaft der Welt. Im Laufe der Zeit traten die hohen Ziele — theils weil sie erreicht waren, theils weil sie unerreichbar sind — zurück; im 15. Jahrhundert sehen wir die Päpste sich ganz hingeben an persönliche Interessen, und darauf gerichtet, aus dem Kirchenstaat ein weltliches Fürstenthum zu machen. Schon auf dem Concilium zu Basel (1431—1433) erklärte ein Hauptredner, der vornehmlich die Wahl des Papstes Felix bewirkte: „Ehedem war ich der Meinung, es würde wohlgethan sein, die weltliche Gewalt ganz von der geistlichen zu trennen. Jetzt aber habe ich gelernt, daß die Tugend ohne Macht lächerlich ist, daß der römische Papst ohne das Erbgut der Kirche nur einen Knecht der Könige und Fürsten vorstellt." Deßhalb findet derselbe Prälat „es für nicht so übel, daß ein Papst Söhne habe, die ihm gegen die Tyrannen beistehen können."*) Sixtus IV., um für seinen Neffen Girolamo Riario in den schönen und reichen Ebenen der Romagna ein Fürstenthum Imola und Faenza zu gründen, trug kein Bedenken, bei beschränkten Kriegsmitteln seine geistliche Gewalt für

*) Schröckh, Kirchengeschichte Bd. 32. p. 90. Vgl. vornehmlich Leopold Ranke, Fürsten und Völker von Südeuropa 2c. Bd. II. p. 44 ff.

diese seine weltlichen Zwecke in die Waagschale zu legen. Außer dem sehr gegründeten Verdacht, daß er sich an der Verschwörung der Pazzi zur Ermordung der Medici, die ihm besonders im Wege waren, betheiliget, verfolgte er mit unerbittlichem Haß, der selbst vor der empörendsten Treulosigkeit nicht zurückschreckte, den Protonotar Colonna als Gegner Riarios, und ließ ihn — entgegen seinem Versprechen: für die Abtretung von Marino ihm Leben und Freiheit zu schenken — in seinem eignen Hause ermorden.

Die in den obersten Kreisen der Staatsgewalt jener Zeit herrschenden Lebensanschauungen geben sich unverhüllt kund in einem Schreiben des Lorenzo Medici an Innocenz VIII., den Nachfolger von Sixtus.*) „Andere, heißt es in diesem Briefe, haben nicht so lange gewartet, Päpste sein zu wollen, und sich wenig um die Ehrbarkeit und Zurückhaltung gekümmert, die Ew. Heiligkeit so geraume Zeit behauptet hat. Jetzt ist Ew. Heiligkeit nicht allein vor Gott und Menschen entschuldigt, sondern man könnte dieß ehrsame Betragen vielleicht gar tadeln und einem andern Grunde zuschreiben. Eifer und Pflicht nöthigen mein Gewissen, Ew. Heiligkeit zu erinnern, daß kein Mensch unsterblich ist, daß ein Papst soviel bedeutet, als er bedeuten will; seine Würde kann er nicht erblich machen; nur die Ehre und die Wohlthaten, die er den Seinen erweist, kann er sein Eigenthum nennen.“ Freilich! Lorenzo hatte seine Tochter mit dem Sohne des Papstes verheirathet!

Inzwischen war alle das nur ein Vorspiel zu dem, was unter dem nun folgenden Papste der Welt geboten werden sollte. „Nachdem dieser, Roderigo Borgia, — so erzählt der Geschichtschreiber jener Zeiten, Guicciardini,**) — durch Geld und

*) Fabroni, Vita Laurentii II. 390. Ranke a. a. O. 45.
**) Storia d'Italia di Franc. Guicciardini. Ausgabe von 1832. I.

Versprechungen von einträglichen Aemtern und Würden, auf den päpstlichen Thron gelangt, erklärte König Ferdinand von Neapel unter Thränen diese Wahl für das Unglück Italiens und der ganzen Christenwelt. Denn obschon Alexander VI. — so nannte er sich als Papst — ein Mann von Rührigkeit und Scharfsinn war, trefflich im Rath, von großer Ueberredungsgabe, und in Geschäften sorgfältig und geschickt: so waren doch diese Vorzüge weit überboten durch seine Fehler: durch die schamlosesten Sitten, durch ein Leben voll Trug und Schande; ohne Wahrheit, Treue und Religion, voll unersättlichen Geizes, maßlosem Ehrgeiz, mehr als barbarischer Grausamkeit, und von einer brennenden Begierde, seine Kinder — und es waren ihrer viele! — gut zu versorgen; und darunter Einen, damit ihm für seine schändlichen Anschläge Mittel der Ausführung nicht fehlten, der in keiner Hinsicht dem Vater an Abscheulichkeit nachstand. Bei diesem, dem Papst, überwog die ungezügelte Begierde, seine Kinder — die von allen Päpsten (welche die ihrigen, um einiger Maßen die Schande zu verhüllen, als Neffen und Nichten bezeichneten) er zuerst vor aller Welt „seine Kinder“ nannte, — bestens zu versorgen, jede andere Rücksicht und Leidenschaft. Unablässig bemüht, seine Söhne in Würden und Besitz, seine Tochter Lucrezia von einem Mann an den andern zu bringen.*) Seinen ältesten vorzugsweis geliebten Sohn hatte er zum Herzog von Candia, den zweiten, Cesare, zum Cardinal von Valenza gemacht. Dieser aber, voll kriegerischen Geistes, kirchlichen Dingen gänzlich abhold, dem es unerträglich war, seinen Bruder an einer Stelle zu sehen, die er selber beanspruchte; obendrein voll Eifersucht wegen des Vorzugs, den jenem ihre gemeinschaftliche

---

p. 17. Guicciardini ist 1482 geboren und 1540 gestorben, diente unter Leo X. und ist Geschichtschreiber der Zeit von 1494—1532.

*) Relazione di Polo Capello 1500. Ms.

Schwester, Madonna Lucrezia, in Befriedigung schändlicher Begierden gab; ließ ihn, nachdem er noch treulich mit ihm zu Abend gegessen, erdrosseln und in den Tiber werfen.*) Zugleich erzählte man, wie unglaublich auch die Scheußlichkeit, daß in der Leidenschaft für Madonna Lucrezia der Vater selbst der Nebenbuhler seiner beiden Söhne sei. Er hatte ihre erste Ehe, als für seinen Rang zu niedrig, aufgelöst und sie an Giovanni Sforza, Herrn von Pesaro vermählt, dann aber — da er es unerträglich fand, an ihrem Ehegemahl einen Nebenbuhler zu haben, — unter den leersten Vorwänden auch diese Ehe wieder für nichtig erklärt. Einen Augenblick schmerzlich ergriffen durch die Ermordung seines ältesten Sohnes, und sie als eine göttliche Strafe für seine Sünden ansehend, rief er die Cardinäle zusammen, und gelobte unter Thränen Besserung; versank aber sehr bald wieder in die gewohnten Schlechtigkeiten, die er vergeblich bemüht war, durch Hinrichtung des schonungslosen Sittenpredigers in Florenz zu verdecken. Vielleicht aber gibt von den Zuständen an seinem Hofe nichts ein so abschreckendes Bild, als die Straflosigkeit, mit welcher sein Sohn Cesare in seiner Gegenwart die größten Verbrechen ausüben konnte. Erstach doch Cesar den Messer Pierotto, einen Liebling seines Vaters, unter dem Mantel desselben, wohin er sich geflüchtet, daß das Blut dem Papst ins Gesicht spritzte, ohne daß dem Mörder ein Haar gekrümmt wurde!"

Hörten nun auch unter den nachfolgenden Päpsten die Gräuelthaten auf: — an eine gründliche Aenderung der kirchlichen Verhältnisse war zunächst noch nicht zu denken; ja wir sehen die Pflege des Sinnengenusses als eine der wichtigsten

---

*) Guicciardini l. l. p. 467. — P. Giovio, nella vita di Consalvo Ferrando.

Angelegenheiten von den Päpsten und den hohen Würdenträgern der Kirche behandelt.

Durch alle dieß war nicht allein die Hierarchie, sondern zugleich die Macht der Kirche als Heilsanstalt gesunken; und blieb auch ihr Cultus als ererbte Gewohnheit in ungestörter, wenn auch mehrfach vernachlässigter Uebung: — ihre Lehrer hatten den frühern Einfluß auf die Gemüther nicht mehr. Der Materialismus war Glaubensartikel bei den s. g. Gebildeten, die Anstand nahmen, sich als Christen zu geben, da sie damit der Gefahr ausgesetzt waren, von den „Geistreichen" verspottet zu werden;*) und Leo selbst sprach von der veralteten „fabula de Christo", als er zuerst von dem religiösen Eifer des Augustiner-Mönchs in Wittenberg hörte.

So sah es ums Ende des funfzehnten, zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts am Hofe zu Rom aus! Gab es neben diesen dunkeln Schatten keine Lichtseite? — Ehe wir auf diese Frage eine Antwort suchen, wollen wir einen Blick auf einige andre italienische Höfe werfen.

In Mailand hatte Giov. Galeazzo Visconti das durch ihn 1395 gegründete Herzogthum 1402 seinem Sohn Giov. Maria hinterlassen, der 1412 wegen seiner empörenden Grausamkeiten ermordet wurde. Sein Sohn Filippo Maria ließ seine Gemahlin hinrichten und verheirathete seine natürliche Tochter Bianca Maria an den Condottiere Franz Sforza, der 1447 starb und seinem Sohne das Herzogthum hinterließ. Dessen Sohn Galeazzo Maria verübte solche empörende Grausamkeiten, daß er 1476 unter Mörderdolchen endete; sein Sohn aber, Giovanni, ward 1494 vom eignen Oheim, Lodovico il Moro, ver-

*) Cf. Caracciolo, Vita di Paolo IV. „In quel tempo (di Leone X) non pareva fosse galantuomo e buon cortegiano colui, che de' dogmi della chiesa non aveva qualche opinion erronea ed heretica."

giftet. Dolch und Gift waren alltägliche Mittel, einen Zweck zu erreichen.

Ein milderer Geist scheint an den Höfen von Ferrara und Mantua geherrscht zu haben; welche weite Grenzen man aber auch hier der Sittlichkeit und dem Schicklichen gezogen, erhellt u. A. aus Gemälden, welche auf Bestellung der Herzogin Isabella d'Este von Meistern, wie Mantegna, Lorenzo Costa und Pietro Perugino für deren Privatgalerie ausgeführt worden, und welche eine Verherrlichung von Liebeshöfen in ziemlich ungebundener Weise darstellen. Auf dem Gemälde von Perugino haben es zahlreiche Liebesgötter in Verbindung mit Satyrn auf halb- oder ganz unbekleidete Weiber abgesehen, die sie mit Pfeilen und Fackeln verfolgen, und die sich von Einigen ihres Geschlechts und einer Minerva nur eines schwachen Schutzes zu erfreuen haben. — Ist dieses Bild etwas unklar und frostig, so läßt es Mantegna, wenigstens stellenweis, weder an Schönheit, noch an Deutlichkeit fehlen. In dem einen Bilde wird „die Vertreibung der Laster", in andern „das göttliche Leben in himmlischen Freuden" zur Anschauung gebracht; und da nun in diesem Mars und Venus in Liebe dargestellt sind, so ist offenbar ihr etwas bedenkliches Verhältniß zu einander ganz in der Ordnung angenommen. Mars und Venus stehen — er im Waffenschmuck, sie mit gänzlich unverhüllten Reizen, — auf einer Art Felsenthor, begleitet von Amor, der in sehr boshafter Absicht mit einem Blaserohr nach einem Theil des nackt aus seiner Werkstatt heraustretenden und sich nach seiner Gattin umschauenden Vulcan zielt, um ihn für seine Eifersucht zu strafen. Apollo und die Musen feiern dabei die Liebe zwischen Mars und Venus als Freudenfest. — Im andern Bilde sind Minerva und Diana mit Hülfe der Philosophie eifrig bemüht, thierische Leidenschaften, Wollust, Trägheit, Müßiggang, Betrug, Bosheit, Trunksucht,

Dummheit, Undankbarkeit und Geiz, die alle in mehr oder weniger verlockenden, oder auch abschreckenden nackten Weibern und Satyrn vorgestellt sind, von den Grenzen des glückseligen Lebens zu vertreiben. — Lorenzo Costa rückt mit seinen Allegorien dem Hofe Isabellens von Este etwas näher. In einem weiten Garten, am Ufer eines Flusses sitzt die jugendliche Fürstin und wird von Amor, den eine Hofdame neben ihr auf dem Schooße hält, bekränzt. Dichter und Musiker haben einen Kreis um sie geschlossen. Zwei andere Damen des Hofes bekränzen einen Stier und ein Schaf, und eine dritte — ganz unbekleidet — tritt an einen Jüngling heran, der sich in seinen Mantel gehüllt hat. — Auch im zweiten Bilde Costa's bilden Liebe und Musik das Hauptthema. Ein unbekleideter Jüngling blickt knieend zur Venus empor, die sich zu Amor neigt, der in jeder Hand einen Kranz hält. Andere Gruppen in paradiesischen Zuständen stehen und sitzen in der Nähe; ganz im Vordergrund liegt ohne alle Verhüllung ein Mädchen schlafend im Arm eines Satyrs; vier nackte Personen werden von Janus und Mercurius durch die Pforte des Gartens höherer Glückseligkeit als Störenfriede hinausgetrieben.

Es ist charakteristisch, daß derartige Gemälde nicht nur nicht den geringsten Anstoß erregten, sondern sogar wenigstens theilweis von der jugendlichen und feingebildeten Fürstin angegeben waren. Es kann dieß um so weniger befremden, als die alle Grenzen von Anstand und Sitte überschreitenden Erzählungen des Decamerone von Boccaccio zur Lieblingslectüre der feinen Welt, ohne Unterschied von Alter und Geschlecht, gehörten; und als Ariosto, (dessen Orlando furioso erst in neuester Zeit eine Ausgabe erlebt hat, die man nach heutigen Begriffen von dem was sich ziemt, vor Frauen- und Mädchen-Augen bringen kann,) der gefeierte Dichter und Schützling des Herzogs Ercole I. von Ferrara war.

Die Medici in Florenz haben lange gezögert, ehe sie sich die Fürstenkrone aufgesetzt. Nichts desto weniger waren sie die Herren von Florenz, und ihr Hausstand konnte mit Recht ein fürstlicher Hof genannt werden. Bei allen hochausgezeichneten Eigenschaften, mit denen ihr Name in der Geschichte glänzt, waren auch sie nicht frei von der allgemeinen Lasterhaftigkeit, um so weniger, als sie auf Um- und Schleichwegen erst die Gewalt zu erringen trachten mußten, die den Andern von selbst zugefallen. Tücke, Verrätherei, Betrug und selbst der Mord waren auch ihnen erlaubte Mittel für ihre Zwecke, die auf den Sturz der republicanischen Verfassung und auf Erlangung der Alleinherrschaft gerichtet waren.

Vom Hofe von Urbino, der sich mehr in der Weise der Höfe von Mantua und Ferrara hielt, soll später die Rede sein. Ihm fallen, so weit meine Kenntnisse reichen, schwere Anklagen nicht zur Last.

So schien es, daß in den obersten Kreisen der Gesellschaft das Christenthum in seinen beiden Hauptbeziehungen, in der Glaubens- wie in der Sittenlehre seine Kraft verloren habe, wodurch denn auch der Cultus zur gänzlichen Bedeutungslosigkeit herabsinken mußte. Die Gefahr einer allgemein hereinbrechenden Barbarei lag nahe. Die Sittenlosigkeit und der Unglaube in den obern Schichten übte auf die untern nothwendig die verderblichste Wirksamkeit, so daß alle edlern Eigenschaften und Tugenden die Welt verlassen zu wollen schienen.

Die allgemeine Gefahr aber war es gerade, die die Errettung herbeiführte. An die Stelle des glaubenslosen Denkens trat die Wissenschaft; moralische Schwäche und Versunkenheit suchten Erhebung und Stärkung in der Kunst; aber ein apostolischer Geist erhob sich aus abgeschiedenen Klosterzellen und fachte die fast erstorbenen Gluten christlicher Lebens- und Weltanschauung

zu neuen Flammen an und half, indem er das religiöse Bewußtsein erneuerte, gemeinsam mit Wissenschaft und Kunst zur Erlangung der Freiheit, die den Beginn der Neuzeit bezeichnet.

Man würde indeß doch im Irrthum sein, wenn man die moralische Verdorbenheit der Gesellschaft, und die Verweltlichung der Kirche als die Veranlassung, oder gar als den alleinigen Antrieb zu der neuen Bewegung betrachten wollte. Die Geschichte des Menschengeistes geht ihren großen und ruhigen Entwickelungsgang; alle Thaten der Einzelnen sind nur nothwendige Momente in ihm; und was sich ihm widersetzt, oder nicht mit ihm geht, fällt zu Boden und wird ungewollt und unbewußt, ohne ihn auf die Dauer aufhalten zu können, mit in ihn hineingezogen.

In der Zucht der Kirche war der Menschengeist herangewachsen und hatte sich das Maß seines Wissens und die Ziele seines Könnens, wenn auch nicht immer willig und dankbar, vorschreiben lassen. Aber, wie er anhub, mündig zu werden, sah oder ahnte er noch andere Ziele, und weder bange Sorge, noch strenge Gewalt der bisherigen Vormünder konnte ihn in der alten Umzäunung halten, so daß er selbst aus der Asche der Scheiterhaufen mit verjüngter und verstärkter Kraft emporstieg. — An die Stelle des geschriebenen oder gesprochenen Wortes, das nur begrenzte und langsame Verbreitung finden konnte, trat das gedruckte, das mit Blitzesschnelle und in der Breite einer Sturmflut den Gedanken über die Länder in alle Schichten der Bevölkerung trug; und — wenn auch hier und da ein Feuer anzündete doch — gleich der Sonne — überall Licht verbreitete. — Mit der Entdeckung eines neuen Welttheils bekam die Erde eine andre Gestalt und zum ersten Male erhielten ihre Bewohner eine richtige Vorstellung von ihrem Planeten, wie sehr sich auch der beschränkte Sinn gegen die Möglichkeit einer Kugel-

form für sie sträubte. Diese Entdeckung, in Verbindung mit den Ergebnissen von mancherlei physikalischen Untersuchungen und dem Sonnensystem des Kopernikus, das die Bahnen der Himmelskörper um die Sonne mit unwiderleglicher Gewißheit nachwies, erschütterte den auf Autorität der Kirche aufgebauten Glauben und eröffnete dem Wissensdrang Wege nach allen Seiten. Reisen in ferne Länder erweiterten die Kenntnisse von Sitten, Glauben und Lebensweisen der Völker und ihren Erfindungen; mit unermüdlichem Eifer drang man in die Tiefen der Natur und bewältigte ihre dem Menschen feindlichen Gewalten.

Eine kaum minder mächtige Wirkung war dem neuerschlossenen Blick in das Leben und die Werke des Alterthumes vorbehalten. Hier sah man unabhängig von der auf göttlicher Offenbarung ruhenden Kirche und lange vor ihr eine zur höchsten Blüthe entfaltete Geistesbildung, eine Fülle von Weisheit und religiösen Anschauungen, und eine aus ihnen hervorgegangene Klarheit, Reinheit und Schönheit der Form, daß alles, was die christliche Bildung errungen und aufgebaut, davor zurücktreten mußte und sogar irrthümlich und werthlos erschien. Im Bewußtsein, oder mit der Vorstellung seiner geistigen Armuth grub man nach Schätzen in der verschütteten alten Welt und suchte eine Erneuerung und Kräftigung des Lebens mit Leidenschaft dort, wo Platon und Aristoteles gelehrt, wo Homer gesungen und Virgil gedichtet, in den Palästen der weltbeherrschenden Imperatoren, in den Trümmern der von Barbarenhänden zerstörten Tempel der olympischen Götter und bei den Bildwerken, mit denen ihre im Erhabenen, wie in Anmuth und Schönheit vollendete Kunst sie einst geschmückt hatte.

Und waren es die italienischen Fürstenhöfe, an denen vornehmlich das Verbrechen und die lockere Moral ihre Sitze aufgeschlagen, so sollten durch ein eignes Widerspiel gerade sie es

werden, die der neuen Bildung die Wege bahnten, indem sie Dichter, Künstler und Gelehrte an sich zogen, und mit Vorliebe die classischen Studien pflegten. Am Hofe von Mantua fanden zuerst jene Künstler Anerkennung und willige Aufnahme, die eine Reform im Sinne und nach den Vorbildern des Alterthumes anstrebten, der Architekt Leon Battista Alberti und der Maler Andrea Mantegna, die, vom Marchese Lodovico Gonzaga berufen, dort Werke schufen, von denen die Umwandlung der Kunst, die Nicola Pisano schon 200 Jahre vorher vergebens angestrebt, mit Erfolg bewirkt wurde. — Am Hofe von Ferrara fand Ariosto im Herzog Ercole I. einen Freund und Beschützer und das herzogliche Schloß zeigt uns noch heute an den Decken seiner Prachtsääle, wie hoch man Malerei und Bildnerei ehrte.

Den Mittel- und Höhenpunkt aber der neuen Bewegung finden wir in Florenz unter dem Schutze der Mediceer. Unvergänglich ist der Ruhm, der den Namen des Cosmus Medicis (1389—1464), des „Pater patriae", des Beschirmers der Volksrechte, des Beschützers der Künste und Wissenschaften umgibt. Er versammelte bei sich die gelehrtesten und gefeiertsten Männer der Wissenschaft — den Marsilio Ficino (geb. 1433, gest. 1499 zu Florenz), der sich vornehmlich dem Studium Platos und der Neuplatoniker gewidmet hatte; Pico von Mirandola (geb. 1463, gest. zu Florenz 1494), einen Mann von umfassendem Wissen und freier philosophischer Bildung, vornehmlich bemüht, Platon und Aristoteles in Einklang zu finden; Cristoforo Landini (geb. 1424 zu Florenz, gest. 1504 zu Prato vecchio) berühmt als Lehrer der Rhetorik und Poetik, noch mehr als Herausgeber der Werke des Horatius und Virgilius; den Geschichtschreiber Giov. Cavalcanti, und viele Andere — mit der ausgesprochenen Absicht, sich eingehend mit der Philosophie

Platons zu beschäftigen. Nach dem Tode von Cosmus trennte sich die Gesellschaft nicht, sondern constituirte sich förmlich als „Platonische Akademie“ und hielt regelmäßige Versammlungen im Palast Rucellai, dem jetzigen Palazzo Stiozzi, in dessen Garten noch heute in einer kleinen unterirdischen Rotunda die Namen Giov. Rucellai, Angelo Poliziano, Lorenzo Medicis, Pico della Mirandola, Niccolo Macchiavelli, Bernardo und Cosimo Rucellai, Luigi Pulci, Giov. Corsini, Leon Battista Alberti, als Mitglieder dieser Akademie an einer Säule sichtbar sind.

Das Beispiel fand rasch an verschiedenen Orten Nachahmung, um so leichter, als das Verlangen nach einem Ersatz für das gesunkene Ansehn der Kirche und ihrer Lehren in der gebildeten Gesellschaft fast ganz allgemein war.

In Neapel bildete sich eine solche Gesellschaft, für welche nun der Name „Akademie“ allgemein angenommen wurde, unter dem Schutze des Königs Alfonso, die nach ihrem zweiten Präsidenten Pontano die Accademia Pontaniana genannt wurde, und die sich mit Entschiedenheit gegen christliche Schulbildung und für das Studium des Alterthums als die alleinige Grundlage menschlicher (daher der Ausdruck „humanistischer“) Bildung aussprach. — In Venedig stiftete Aldus Manutius eine solche Akademie, die nach ihm Acc. Aldina hieß, für seine Ausgaben der griechischen und römischen Classiker, wobei vornehmlich der Cardinal Pietro Bembo (dem wir in Urbino und in Rom begegnen werden) thätig war. — Auch in Forli, in Ferrara und an andern Orten entstanden solche Akademien; die humanistischen Studien wurden mit dem größten Eifer und mit dem glänzendsten Erfolg überall in Italien betrieben und selbst in Rom entstand durch den Cardinal Bessarion eine Akademie für Moral und Philosophie und durch Pomponio Leto eine humanistische Akademie, beide mit unzweideutiger Vorliebe für

das classische, also heidnische — demnach antichristliche Alterthum, weßhalb sie bereits von P. Paul II. (um 1468) als ketzerisch unterdrückt wurden. Erst unter Julius II. und Leo X. trat auch in Rom eine laxere Observanz gegen den „Irrglauben" ein, und eine Hochachtung vor dem Alterthum — allerdings eng verbunden mit einer gründlichen Verweltlichung der Kirche.

Mit der Wissenschaft und Poesie ging die Kunst den gleichen Schritt. In Florenz nahm unter den Medici die Kunst einen neuen Aufschwung.*) Hier wirkten Leon Battista Alberti, als Architekt, Mathematiker, Philosoph und Dichter; Filippo Brunelleschi, der Erbauer der Domkuppel; die Bildhauer Lorenzo Ghiberti und Donatello; die Maler Masaccio, Giov. Angelico da Fiesole, Benozzo Gozzoli, Dom. Ghirlandajo, Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti. In ähnlicher Weise, wie die Platonische Akademie erstanden war, bildete sich, und ganz ausdrücklich auf den Antrieb von Lorenzo de' Medici (1448—1494) eine Akademie der Künste in Florenz. Donatello erhielt den Auftrag, antike Marmorwerke zu sammeln, die sodann im Garten von San Marco aufgestellt wurden, als Vorbilder für die Studien der Künstler, denen der Fürst mit Freuden den Zutritt gestattete, wie er sie gern und in gastlicher Weise in seinem Hause sah, wo geistreiche Geselligkeit in ungebundener Weise herrschte.

Gleicherweis ließen die Päpste des 15. und 16. Jahrhunderts die schönen Künste ihre Gunst in hohem Grade empfinden. Schon Nicolaus V. hatte den Fra Giovanni da Fiesole nach Rom berufen, die Capelle des heil. Laurentius im Vatican a fresco auszumalen; in seinem und seines Nachfolgers Sixtus IV. Auftrag hatten Pietro della Francesca di S. Croce, Bramantino,

*) Ausführlicher hierüber wird der dritte Abschnitt handeln.

Luca Signorelli und Bartolommeo della Gatta mehrere Zimmer im obern Stockwerk des Vaticans mit Gemälden geschmückt; Sixtus hatte eine große Capelle daselbst bauen lassen und mit den dafür bestimmten Wandmalereien die Meister Luca Signorelli, Sandro Botticelli, Cosimo Roselli, Pietro Perugino, Domenico Ghirlandajo, Bartolommeo della Gatta und Arrigo Fiammingo beauftragt. Selbst Alexander VI. hatte es nicht an Pflege der Kunst fehlen lassen, wie noch jetzt die Malereien im Appartamento Borgia von Giovanni da Udine, Pierino del Vaga, und vornehmlich von Pinturricchio bezeugen. Die großartigsten Kunstunternehmungen begann sodann Julius II., indem er Bramante beauftragte den Palast des Vaticans derart zu erweitern, daß er der Mittelpunkt der Christenheit, gleichsam eine Stadt werde, in welchem der Papst und sein Gefolge, die ganze hohe Geistlichkeit, alle geistlichen Aemter und Behörden sowie die Gäste des römischen Hofes Unterkunft finden könnten; indem er ferner den Neubau der Peterskirche in Angriff nahm, den schon Nicolaus V. beabsichtigt hatte; Michelangelo den Plan übertrug, ein colossales Grabdenkmal für ihn auszuführen, sowie die Gemälde der Sixtinischen Capelle zu vollenden; Raphael für Beendigung der Stanzen des Vaticans nach Rom rief — Unternehmungen, welche zum Theil von seinem Nachfolger Leo fortgesetzt und noch erweitert wurden. Es ist aber dabei nicht zu übersehen, daß der Geist, in welchem diese Unternehmungen, und namentlich die größte von ihnen, ausgeführt wurden, ein den christlichen Traditionen fremd gewordener war, der sich mit Formensinn und Phantasie und seiner ganzen schöpferischen Kraft vom Christenthum und seiner Kunst ab und dem Alterthum zugewendet hatte. Ohne alles Bedenken wurde die altehrwürdige Basilica des Apostelfürsten Petrus, die Wiege des abendländischen Christenthums, abgebrochen und ein Kirchenbau im modern-antiken

Prachtstyl begonnen, der, nachdem er im Laufe der Zeit immer größere Dimensionen angenommen, wohl als ein Wunderwerk der Architektur dasteht, aber auch zugleich als ein unverkennbares Sinnbild der in der Kirche eingetretenen Verweltlichung der Religion. Auch was sonst noch geschah zur Förderung der Kunst und Kunstliebe, — die Ausgrabungen des alten Roms, die Sammlung und Aufstellung von Werken der antiken Sculptur, — trägt durchaus das Gepräge einer neuen Weltanschauung, die, weit entfernt, im griechischen und römischen Heidenthum, wie vor Alters, das Reich des Satanas zu sehen, aus seinen Werken die Lehren schöpfte für alles Schöne und Große auch in der christlichen Kunst.

Obschon die bisherigen Beispiele genügen würden zu einem Einblick in die lichteren, oder Lichtseiten der italienischen Höfe, so wird uns doch der Leser gern in noch ein Fürstenhaus folgen, und um so bereitwilliger, als es für den Gegenstand dieses Buches von besonderer Bedeutung ist: Ich meine den Hof von Urbino. Hier regierte seit 1437 Graf Friedrich von Montefeltro, vom J. 1474 mit dem Titel eines Herzogs von Urbino, ein durch seine Tapferkeit im Krieg wie durch seine Weisheit im Frieden und durch seinen ehrenhaften Charakter hochausgezeichneter Fürst. Die Inschrift an seinem Palast nennt ihn „Feldherr der italienischen Conföderation, der im Kriege Viele bezwungen, sechs feindliche Fahnen erobert, achtmal den Gegner geschlagen, aus allen Schlachten als Sieger hervorgegangen; der seinen Reichthum vermehrt, und dessen Gerechtigkeit, Sanftmuth, Freisinnigkeit und Religion die im Kriege gewonnenen Siege im Frieden aufgewogen und geschmückt haben.“ Er war aber auch einer der gelehrtesten, geist- und geschmackvollsten Freunde und Förderer der schönen Künste und Wissenschaften. Mit besonderm Eifer hatte er den Plan erfaßt zum Umbau des

alten Schlosses von Urbino. Er berief zu diesem Zweck den Architekten Luciano Laurana aus Dalmatien 1468 nach Urbino und ließ durch ihn und nach ihm von Baccio Pintelli aus Florenz an der Stelle der bisherigen engen Burg einen Palast aufbauen, der in Anlage und Ausführung als ein Muster von Schönheit und Pracht gerühmt zu werden verdient.*) Auf einem hohen, zwischen zwei Felsen aufgeführten Unterbau erhebt sich das mächtige Gebäude, flankiert von zwei runden Thürmen, den Resten der alten Burg, in mehrern Stockwerken. Von zwei großen Hofräumen war der eine zum Behuf öffentlicher Spiele und Festlichkeiten amphitheatralisch angelegt, der andere mit Bogengängen und Säulenhallen mehr den innern Erfordernissen des Palastes gewidmet, zu dessen Hauptzierden er gehört. Fenster und Thüren haben schön reliefierte Einfassungen von weißem Marmor. Von weißem Marmor sind die Stufen der breiten Treppe, wie Thür- und Fensterstöcke im Innern und die Kamine, und von unvergleichlich schöner Arbeit. Ueberall sind die feinsten und zierlichsten Sculpturen, Malereien und Vergoldungen angebracht. Auf der offnen Galerie nach dem Hofraum waren Marmortafeln in die Wände eingelassen mit Trophäen von der Hand des Francesco di Giorgio (nach Vasari) oder des Ambrogio Baroccio, Sohn des Antonio di Milano (nach Pungileoni) und ebenso eine Sammlung antiker Inschriften, so wie eine Anzahl von Broncereliefs mit den Thaten des Herzogs Friedrich von dem Erzgießer Clemente. Alle architektonischen Formen, Gliederungen und Ornamente sind im Geschmack der Renaissance den vortrefflichsten Werken der antiken

---

*) Man sehe das Prachtwerk: Der herzogliche Palast zu Urbino, gemessen, gezeichnet und herausgegeben von Friedrich Arnold, Leipzig, T. O. Weigel. Roy.-Fol.

Kunst mit höchster Vollendung nachgebildet und mit größter Meisterschaft ausgeführt. Der Herzog hatte eine auserlesene Bibliothek mit kostbaren Werken und seltenen Handschriften. Das höchst werthvolle Manuscript einer hebräischen Bibel war darin auf einem besonders gefertigten Lesepult, einem Adler mit ausgebreiteten Flügeln aufgelegt. Ueber den Bücherschränken war jene Folge von Bildnissen vieler Dichter, Philosophen und sonstigen Schriftsteller des Alterthums, ideale Charakterköpfe von der Hand — wie mir scheint — eines altflandrischen Meisters, oder wie Andere meinen von Melozzo da Forli, die gegenwärtig zum Theil im Palazzo Barberini in Rom, zum Theil im Musée Napoleon III. im Louvre zu Paris aufbewahrt werden. Der Herzog besaß außerdem eine ausgezeichnete Gemäldesammlung und gab den Künstlern, die sich nach Urbino gezogen hatten, vielfach Anregung, Aufmunterung und Aufträge. Timoteo Viti hat für ihn in einem Zimmer des Palastes Minerva, Apollo und die Musen gemalt; die Sacristei der Schloßcapelle ließ er von Meister Jacomo Fiorentino mit den schönsten Intaglios von Holz auslegen und an der Decke derselben zierliche Casettierungen anbringen. Pietro della Francesca malte in seinem Auftrag das Bild einer Geißelung Christi für den Dom, sowie des Herzogs und der Herzogin Bildnisse; und der Umstand, daß Justus von Gent in seiner Austheilung des Abendmahls (von 1474) die Bildnißgestalt des Herzogs Friedrich angebracht, spricht auch für ein näheres Verhältniß desselben zu dem Bilde, wie zu seinem Meister.*) Am Palastbau waren aber sicher noch mehrere Architekten und Bildhauer von dem Herzog beschäftigt, namentlich die Architekten Baccio Pintelli aus Florenz und Francesco di Giorgio Martini aus

---

*) Er hatte eine ansehnliche Summe zur Beschaffung beigesteuert.

Siena, welchen letzteren Vasari mit Unrecht den Erbauer des Palastes nennt.

Bei dem Tode des Herzogs Friedrich 1482 war sein Sohn Guidobaldo noch ein Kind. Er sollte aber der Erbe nicht nur der Herrschaft, sondern auch der Tugenden seines Vaters werden.*) Schon in seinem 14. Jahre, 1486, kehrte er als Sieger aus einem Kampfe für den Papst gegen Boccalino nach Urbino heim und ward wegen seiner Tapferkeit, auch wegen seiner Schönheit und Klugheit allgemein bewundert und gefeiert. 1489, in seinem 17. Jahre, vermählte er sich mit der durch Schönheit und alle edlen Gaben des Geistes und Herzens ausgezeichneten Tochter des Marchese Friedrich von Mantua, Elisabeth Gonzaga. Mit ihr wurde — so scheint es — der Hof von Urbino, noch im weitern Sinne als vorher, der Wohnplatz feiner Sitten, anmuthvoller und geistreicher Geselligkeit, der Mittelpunkt einer höhern Bildung. Während Herzog Guidobaldo, der durch frühzeitige Kränklichkeit gehindert war, thätig an den Belustigungen des Hofes Theil zu nehmen, nichts desto weniger aber als einsichtsvoller Zuschauer seine Freude hatte an Turnieren, Ringelrennen, Reiten, Fechten und andern Waffenübungen, auch Spiele, Concerte und Festlichkeiten aller Art gern anordnen ließ, fiel die feinere Unterhaltung der Herzogin zu, so daß sie die eigentliche Seele des Hofes war. Graf Castiglione erzählt uns in seinem „Cortegiano“, daß nach aufgehobener Tafel,

---

*) Im Palast Colonna zu Rom ist das Bildniß eines etwa zehnjährigen Knaben in einem rothen Kleid und mit einer Kopfbedeckung derselben Farbe, daran eine Perle und ein rother Edelstein, über der Brust eine goldene Kette. Dennistoun in seinen „Memoirs of the Dukes of Urbino, London 1851“ giebt eine Abbildung; Passavant, Rafael von Urbino III. p. 4 hält es für das Bildniß Guidobaldo's von der Hand des Giovanni Santi.

wenn sich der Herzog, seine Gesundheit zu schonen, auf sein Zimmer zurückgezogen, die Gesellschaft sich im Salon der Herzogin versammelte, und hier durch Gespräche und Erzählungen wie durch sinnvolle Spiele aller Art auf die angenehmste Weise die Zeit sich vertrieb. „Die Herzogin — sagt er — war die Kette, die alle zusammen hielt, so daß ein einträchtigerer Wille und eine herzlichere Liebe nicht unter Brüdern habe herrschen können, als in ihrer Umgebung. Frei und doch ehrbar war das Gespräch mit den Damen; es war Jedem vergönnt, zu scherzen, zu lachen, und seine Gesellschaft sich zu wählen, immer natürlich mit achtungsvoller Rücksicht auf die Fürstin. Darum waren hier die feinsten Sitten und Gewohnheiten mit der größten Freiheit verbunden, die Rede durch Witz gewürzt und durch Anmuth geleitet."

Von den Personen, die vornehmlich zu dem Glanze und guten Rufe des Hofes von Urbino beitrugen, muß in erster Reihe der Graf Baldassare Castiglione genannt werden, dem wir, wie erwähnt, vornehmlich nächst dem B. Baldi*) die Kenntniß dieser Gesellschaft verdanken, einer der edelsten Männer seiner Zeit, von feinster Bildung, von Geist und ausgebreiteten Kenntnissen; nächst ihm Herr Ottaviano Fregoso, Sohn des Agostino und der Gentile, einer natürlichen Tochter des Herzogs Federico von Urbino, später Herzog von Genua und ein tüchtiger Kriegsmann; und sein Bruder Friedrich, nachmals Erzbischof von Salerno und Cardinal; ferner Giuliano Medicis, il Magnifico, Bruder Leo's X.; der Cardinal Pietro Bembo, in der Folge Geheimschreiber Leo's X., ein gelehrter und geistreicher Schriftsteller, der auch ein Buch über den Hof von Urbino

*) B. Baldi, della vita e de' fatti di Guidobaldo I. da Montefeltro Duca d'Urbino. Milano 1821.

hinterlassen;*) Herr Cesare Gonzaga von Mantua, in Wissen und Waffen ausgezeichnet; Graf Lodovico von Canossa, nachmals Bischof von Tricarico und dann von Bajou in Frankreich; die Herren Caspar Pallavicino, ein trefflicher Krieger; Ludovico von Carpi, Morello da Ortona, der bei Amalfi, in Sicilien und in den Abruzzen begütert war; Pietro da Napoli, Roberto da Bari; beides erlesene Kriegshelden; ferner der Cardinal Bernardo Divizio da Bibiena, der witzige Verfasser des ersten italienischen Lustspiels „Calandra", unter Leo X. Cardinal von S. Maria in Portico; Pietro Aretino, der geistvolle, aber wegen seiner scharfen Feder von Vielen gefürchtete oder geschonte Dichter; Giovan Cristoforo Romano, ein ausgezeichneter Bildhauer; Pietro Monte und Terpandro, beide Musiker; Messer Nicolas Frisio, den Bembo einen Deutschen von italienisch feinen Sitten nennt; Bernardo Accolti, der geist- und gesangreiche Improvisatore, unter Leo X. päpstlicher Geheimschreiber; Barletta, ein geübter Tänzer; und viele andere Dichter, Musiker, Künstler, Gelehrte und sonst ausgezeichnete Männer. Selbst Julius II. hielt sich nach der Eroberung Bologna's mit großem Gefolge mehrere Tage am Hofe von Urbino auf.

Unter den Frauen des Hofs strahlte vor andern durch Geist, Verstand und edle Haltung Sgra. Emilia Pia, Schwester des Ercole Pio, Herrn von Carpi, die noch jugendliche Wittwe des Grafen Antonio da Montefeltro, eines natürlichen Sohnes von Herzog Friedrich; nicht minder glänzte die verwittwete Herzogin von Sora, Johanna della Rovere, die Schwester des Herzogs Guidobaldo.

---

*) De Guido Ubaldo Feretrio deque Elisabetha Gonzaga, Urb. ducibus Liber. Venetae 1530.

Nachdem wir uns so mit der Gesellschaft bekannt gemacht, die sich am Hofe zu Urbino einzufinden pflegte, dürfte es nicht unangemessen sein, auch nach der Art und Weise der Geselligkeit uns umzuthun, die sie in ihren Mußestunden verband. „Nach des Papstes (Julius) Abreise, — erzählt unser Gewährsmann, Graf Castiglione — versammelte sich die Gesellschaft am gewohnten Ort und in gewohnter Weise; und die Herzogin trug der Signora Emilia auf, ein Spiel vorzuschlagen. Mit Gehorsam ergab sie sich, mit Schlauheit wußte sie den Befehl zu umgehen, und ein Spiel vorzuschlagen, von dem sie wenig Schande, und noch weniger Mühe hatte, nach welchem Jeder der Anwesenden ein Spiel vorschlagen sollte, von denen dann eines als das unterhaltendste auszuwählen sei. Von der Herzogin nun zur Statthalterin ernannt und mit Machtvollkommenheit bekleidet rief Signora Emilia nun Einen nach dem Andern auf, ein Thema der Unterhaltung anzugeben. Zuerst mußte Caspar Pallavicini dem sanften Joch sich beugen, und schlug als Spiel für den Abend vor, daß ein Jeder und Jede sage, mit welcher Tugend vor allen die (von ihm oder ihr) geliebte Person geschmückt sein müsse, und dann — da kein Mensch makellos — welche Fehler sie haben könne? — Cesare Gonzaga, bauend auf den Satz, daß jeder Mensch sein Theil Narrheit habe, schlug vor, daß man ihm die seinige offen darlegen, und daß der gleiche Prozeß bei jedem Mitglied der Gesellschaft vorgenommen werden solle; was große Heiterkeit erregte. Fra Serafino, der bemerkte, mit diesem Spiel würde man schwerlich je zu Ende kommen, schlug die Untersuchung vor, weßhalb die Frauen insgemein die Ratten verabscheuen, aber die Schlangen lieben? — Pietro Aretino (in der Gesellschaft „der Einzige" genannt) schlug nach einer sehr spitzigen Rede über die Falschheit der Frauen, die mit holden Blicken, süßem Lächeln und allen denkbaren Reizen Männerherzen zu

berücken verständen, als Spiel die Frage vor, was das S auf der Stirne der Herzogin wohl bedeute? und fügte — da ihm das Wort gelassen ward — die Antwort in einem Sonett hinzu (das uns leider! unser Berichterstatter nicht mittheilt).

Ottaviano Fregoso kam an die Reihe und hub an: „Wenn ich betheuern würde, die Leidenschaft der Liebe nie empfunden zu haben, so würden — deß bin ich gewiß — die Frau Herzogin sowie Signora Emilia, obschon sie es nicht glaubten, das Ansehen sich geben, als glaubten sie es, und sagen, daß das ganz natürlich sei, weil ich ja gar nicht dazu angethan sei, daß irgend ein weibliches Wesen mich lieben könne." Nachdem er nun weiter ausgeführt, daß das Aechzen und Seufzen der Liebenden ihm alles Lieben verleidet, schlug er als Spiel vor, daß Jedes sagen sollte, aus welcher Ursach — im Fall einer unerwiederten Liebe — es die Verweigerung derselben am ersten sich gefallen lassen oder erklären würde? — Pietro Bembo gab aus eigner Erfahrung zu erkennen, daß die Schuld verweigerter Liebe bald in der Geliebten, bald im Liebhaber zu suchen sei, und warf die Frage auf: was den größern Schmerz verursache, von der Geliebten gekränkt zu sein, oder sie gekränkt zu haben?

Als nun aber Herr Federico Fregoso vorgeschlagen, man sollte das Thema abhandeln, „was zu einem vollkommenen Hofmann gehöre?" ward dieses als das passendste Spiel erkannt und angenommen und man unterhielt sich in ernst- und scherzhafter Rede und Gegenrede über alle Eigenschaften, ohne welche ein Mann bei Hofe seiner Stellung nicht genügend entsprechen könne.

Aus diesen Unterredungen erlaube ich mir ein Gespräch — stellenweis — auszuheben, das in näherer Beziehung zu dem gegenwärtigen Buche stehen dürfte, als die übrigen, wie anziehend sie auch sind. Nachdem nehmlich Signora Emilia dem

Grafen Lodovico von Canossa das Wort gegeben und die Verpflichtung auferlegt, die Discussion zu eröffnen, und man verschiedene Bedingungen abgehandelt, unter denen allein der Ruhm eines guten Hofmanns zu erringen sei, kam man auch auf die schönen Künste zu sprechen, zuerst auf die Musik, als dem Hofmann unerläßlich, sodann auf Zeichnen-Können und Verständniß der Malerei. „Wundert euch nicht, sagte Graf Lodovico, daß ich dieß, was man handwerksmäßig und unadelig zu nennen beliebt, gerade vom Adel fordere. Mußten sich nicht im alten Hellas die adligen Kinder aufs Malen, als auf die oberste der freien Künste, einüben? ja, wurde sie nicht sogar den Sclaven gesetzlich verwehrt? Aus dem vornehmen römischen Geschlecht der Fabier stammte der berühmte Fabius pictor. Wahrhaftig! wer diese Kunst nicht achtet, dessen Verstand ist nicht zu Hause; aber unter der Werthschätzung derselben hat sie zu allen Zeiten ihre Vollkommenheit erreicht, und zwar die Bildhauerei so gut als die Malerei, obwohl diese die schwierigere Kunst ist. — In Bezug auf die Schlußworte wurde Herr Cristoforo Romano um seine Ansicht befragt, die dahin ging, der Bildhauerei den Vorzug zu geben, da zu ihr mehr Geschicklichkeit gehöre, als zum Malen, ihr auch eine größere Würde innewohne. Als darauf Graf Lodovico dem widersprach und die Malerei weit angenehmer und lieblicher fand, entgegnete Signor Cristoforo: „Ich glaube ganz gewiß, daß Ihr dieß wider Euers Herzens Meinung und alles nur Euerm Raphael zu Gefallen sagt. Es kann auch wohl sein, daß Ihr denkt, seine Euch bekannte Vortrefflichkeit im Malen habe einen Höhepunkt erreicht, zu welchem die Arbeit in Marmor nicht gelangen könne; aber Ihr müßt erwägen, daß Euer Lob den Künstler trifft, nicht die Kunst. Die Bildhauerei gibt alle Formen und Rundungen in Wirklichkeit, während die Malerei nur ihre Oberfläche gibt in betrügerischen Farben. Das Scheinen

ist der Wahrheit nicht näher, als das Sein! — Ich rede nicht, antwortete der Graf, dem Raphael zu Gefallen; haltet mich auch nicht für so unerfahren, daß ich nicht die Vortrefflichkeit Michel Angelo's in der Sculptur kennte, so gut wie die von Euch und vielen Andern: ich rede von der Kunst, und nicht von den Künstlern. Gerade der Schein, die täuschende Nachahmung der Natur erfordert eine große Kunst. Oder meinet Ihr, es sei eine geringe Sache das Fleisch in natürlicher Farbe und Abrundung nach Licht und Schatten, die Farben der Gewänder und andere farbige Gegenstände nachzumachen? Ein Bildhauer kann das nicht zu Stande bringen, so wenig als den holden Blick schwarzer oder himmelblauer Augen mit verliebten Blitzen. Er kann nicht den Glanz der Waffen, eine dunkle Nacht, den Sturm des erregten Meeres, Hagel und Gewitter, eine brennende Stadt, den anbrechenden Tag mit der entzückenden Morgenröthe und ihren goldnen Strahlen, kurz — er kann weder Himmel, Erde und Meer, noch Berge, Wälder, Wiesen und alles Verwandte darstellen, was dem Maler leicht gelingt. Deßwegen halte ich die Malerei für edler und kunstreicher, als die Bildhauerei."

Nachdem dieß Thema noch mit geschichtlichen Rückblicken auf Apelles und Alexander d. Gr. ausgesponnen, wurde die Gesellschaft durch neue Gäste überrascht und das Gespräch unterbrochen; so daß auch wir hier abbrechen."

Doch wollen wir uns noch nicht ganz von der Gesellschaft trennen, die ein so eigenthümlich mildes Licht auf Raphaels Vaterstadt wirft, und die von Interessen bewegt wird, die einen vertrauten Verkehr mit der Kunst und mit Künstlern voraussetzen. Wir verweilen bei ihr um so lieber, als wir später einzelnen Mitgliedern derselben im Leben Raphaels als seinen warmen Freunden und Verehrern begegnen, und als wir sein künstlerisches Wirken mit ihren ästhetischen Anschauungen in großer

Uebereinstimmung finden. Dieß gilt nun ganz besonders jener Unterhaltung am Hofe zu Urbino über Schönheit und Liebe und deren naturnothwendigen Zusammenhang.

„Die Liebe, sagte Pietro Bembo, ist nichts anders, als das Verlangen, die Schönheit zu besitzen. Dem Verlangen muß die Kenntniß vorausgehn; zu dieser aber kommen wir auf drei Wegen: durch die Sinne, durch den Verstand und durch die Vernunft. Die Sinne wecken das Verlangen, das wir mit den Thieren gemein haben; der Verstand bestimmt die Wahl und ist dem Menschen eigen; die Vernunft, durch die wir uns zu den Engeln erheben, gibt uns die Kraft des Willens. Die Vernunft, nur höherer Einsicht zugewendet, richtet den Willen auf die geistigen Güter, die Sinnlichkeit auf die leiblichen; der Mensch, mit seinem Verstand zwischen beide gestellt, hat die Wahl, ob er sich nach der einen oder der andern Seite neigen will. Und so kann er die Schönheit auf verschiedene Weisen verlangen wollen; was ganz im Allgemeinen gilt, sowohl der Natur als der Kunst gegenüber, soweit ihre Objecte in gutem Verhältniß und rechtem Maß zusammengesetzt sind. Wenn wir aber von der Schönheit sprechen, meinen wir ausschließlich die menschliche des Körpers und vornehmlich der Gesichtszüge, welche das brennende Verlangen weckt, das wir Liebe nennen. Die Schönheit ist ein Ausfluß der göttlichen Güte, obschon über alles Erschaffene, wie die Sonne alles erleuchtet, doch vor allem über ein Angesicht, dessen Formen, Farben und Maße in erfreuender Harmonie sind, so daß sie (die göttliche Güte) daraus zurückstrahlt, wie die Sonne aus einem herrlichen, mit kostbaren Steinen geschmückten, goldnen Gefäß. So zieht es wohlgefällig die Blicke auf sich, dringt in die Seele und bewegt sie durch ihre Süßigkeit zum Verlangen. Hier liegt die Gefahr nahe, wenn sich der Mensch nur durch das Urtheil der Sinne bestimmen läßt."

Auf den Einwand, daß es doch auch sehr böse Schönheiten gebe, erwidert Bembo: „Die Schönheit ist aus Gott geboren, und ist ein Kreis, dessen Mittelpunkt die Güte ist; und wie kein Kreis ohne Mittelpunkt, so keine Schönheit ohne Güte. Sehr selten wenigstens wohnt eine schlechte Seele in einem schönen Körper, und so ist die äußere Schönheit das wahre Zeichen der innern Güte, und mehr oder weniger spricht sich der Charakter der Seele und ihrer Anmuth im Körper aus, wie bei den Bäumen die Schönheit der Blüthe zum Zeugniß wird für die Vortrefflichkeit der Frucht. So lesen die Physiognomen in den Gesichtszügen Gewohnheiten und Gedanken der Menschen, und selbst bei den Thieren gibt sich in ihrem Aeußern kund, ob sie wild und grausam, stolz, listig und boshaft, oder sanft und furchtsam sind. Alles Gute ist schön! Alles Häßliche ist schlecht! Schön ist der Himmel, schön die Erde, schön das Meer, schön sind die Flüsse, Fluren, Wälder, Bäume, Gärten; schön sind Städte, Tempel, Paläste, Heere! Allem, was da ist, gibt Schönheit die höchste Zierde. Güte und Schönheit sind eins; vornehmlich am Menschen, wo sie unmittelbar aus der Schönheit der Seele fließt, die — theilhaftig der wahren göttlichen Schönheit — alles erleuchtet und verschönt, was sie berührt. So ist die Schönheit das wahre Siegeszeichen der Seele, wenn sie mit himmlischer Kraft die irdische Natur beherrscht, und mit ihrem Licht das Dunkel der Körperwelt durchleuchtet.

Die Sinne, durch welche allein der edle Mensch diese Schönheit empfinden und genießen soll, sind Auge und Ohr. Auf diesem Wege aber erschließt sich ihm die Schönheit der ganzen Welt und mit der Freude daran über der Liebe zur Geliebten die allgemeine Menschenliebe. Und damit ist die Straße zur wahren Glückseligkeit ihm gebahnt. Nun wird er mit den innern Sinnen, die in dem Maße an Schärfe und Klarheit zunehmen,

als die äußern sich abschwächen, die Außenwelt wahrnehmen; denn der Geist, von Fehlern frei, gereinigt durch die wahre Philosophie und Uebung der Erkenntniß, auf sein eigenstes Wesen verwiesen, erblickt in sich den Strahl des Lichts, das treue Abbild engelgleicher Schönheit, davon diese dem Körper nur einen schwachen Schatten mittheilen kann. Blind für Irdisches ist der Geist hellsehend für das Himmlische, das ihn alsdann mit solcher Gewalt anzieht, daß er sich ihm ganz hingibt, gleichsam trunken und ganz außer sich, und als habe er im Anschaun desselben die Spuren der Gottheit gefunden, wie am Ziel der Seligkeit ausruht, im Angesicht der überirdischen Schönheit, die — wenn auch noch nicht in ihrem ganzen Umfang — sich vor ihm ausbreitet. Und so erhebt sich die Seele zu neuem Fluge, und, durchglüht von der Flamme der göttlichen Liebe engelgleich geworden, erreicht sie die höchste, den Sinnen völlig unzugängliche Glückseligkeit.

Denken wir nun daran, wie uns schon der Anblick einer geliebten weiblichen Schönheit entzückt — welche Wonne muß die Seele durchströmen beim Anschauen der göttlichen! von der jede andere ausfließt, die immer und in allen Theilen gleich vollkommen ist, und was sie ist, aus sich selbst ist. Das ist die Schönheit, die zugleich die höchste Güte ist, die alles an sich zieht, den erkennenden Wesen die Erkenntniß, den verstehenden den Verstand, den empfindenden die Empfindung und den Lebenstrieb gibt, sich über Pflanzen und Steine ausbreitet und ihre Spuren überall zurückläßt. Richten wir darum all' unsre Gedanken und Seelenkräfte auf dieses heiligste Licht, das uns den Weg zum Himmel erhellt, wo wir die beseligende Befriedigung unserer Wünsche, die höhere Ruhe nach den Mühen des Tags, das Heilmittel der Leiden, den sichern Hafen nach den Stürmen des Lebens finden. Welche sterbliche Zunge vermag es, dich würdig

zu preisen, göttliche Liebe? Du, Schönheit und Güte in Einem, süßeste Gewalt der Welt, zugleich dem Himmel und der Erde eigen, herrsche! und beherrsche alle niedern Regionen! Verknüpfe in Eintracht die Elemente, eine das Getrennte, das Unvollkommene mache vollkommen, das Unähnliche sich ähnlich, das Widerstreitende einträchtig! Sei der Urquell wahrer Freude, der Anmuth, des Friedens, der Sanftmuth und des Wohlwollens, Feind aller Rohheit und Unwissenheit, Anfang und Endziel alles Guten!"

Wieviel nun auch von diesen und ähnlichen Reden und Gesprächen im „Cortegiano" der Erfindungsgabe des Grafen Castiglione zuzuschreiben sein mag: wir erkennen doch daraus den in der Gesellschaft zu Urbino waltenden Geist; wir spüren seine Verwandtschaft mit der Seele von Raphael's Kunst, und erkennen in ihr, vorzugsweise in ihr, die hier gepriesene göttliche Schönheit wieder; wir sehen außerdem die Rollen der Gespräche und Unterhaltungen nach Verschiedenheit der Charaktere vertheilt und begreifen gegenüber diesen Schilderungen, wie Graf Castiglione vom Hofe zu Urbino sagen konnte, daß er alle andern italienischen Höfe an der Art der Ergötzungen und an vortrefflichen Sitten und Gewohnheiten weit übertroffen habe, und daß um solcher Vorzüge willen künftige Jahrhunderte die Zeiten des Hofes von Urbino beneidenswerth finden würden.

Hatte sich das Sittenverderbniß aus den oberen Regionen der Gesellschaft in die untern Schichten verbreitet, so fand auch wohl, was gut und löblich dort war, den Weg ins Volk. Nicht nur an den Höfen, auch im Bürgerthum feierte man fröhliche Feste, ordnete öffentliche Spiele an und erging sich in allerhand Lustbarkeiten. Namentlich waren es gymnastische Spiele, eine Art Schauturnen mit Ringen und Paarlauf, womit die männ-

liche Jugend sich und die Festzuschauer ergötzte, das Ballspiel und Discuswerfen, was noch jetzt die Feierabend- oder Sonntagsfreude des italienischen Volks ausmacht. Vor allem aber waren die Tage des Carnevals hoher, selbst ausgelassener Fröhlichkeit gewidmet, in der Witz und Satire in allen Tonarten spielten, und glänzende Maskenaufzüge am Tage oder tolle Mummereien des Nachts mit Musik und Tanz die allgemeinste Heiterkeit verbreiteten.

Der dem italienischen Volk angeborne Schönheitssinn, der die Landleute anleitet, die Gemüsekörbe, die sie oder ihre Esel zu Markte tragen, mit Blumen zu bekränzen, der ihre Ernte- und Winzerfeste mit den bezauberndsten Reizen ausstattet, und selbst noch am Limonaden-Schenktisch und im Laden des Pizzicarols zum Guten das Schöne zu fügen weiß, zeigte sich in jener Zeit besonders wirksam in der Bekleidung, in der männlichen wie in der weiblichen, in der Wahl der Farben wie im Schnitt, und in der Anordnung und der Weise sich zu tragen, so daß auf Markt und Straßen, in den Kirchen und auf Spaziergängen, vornehmlich aber bei allen festlichen Gelegenheiten die Bevölkerung einen dem künstlerischen Gefühl durchaus entsprechenden Eindruck machte. Unser den wechselnden Launen einer großentheils geschmacklosen Mode oder vorschriftmäßiger und conventioneller Uniformirung unterworfenes Geschlecht hätte kaum eine Ahnung von dem das ganze Leben in der äußern Erscheinung durchdringenden Schönheitssinn, vom ernsten Feierkleide der Würdenträger des Staats, oder der Matronen in der Kirche und beim Wochenbesuch, bis zu den bunten Gewändern der fröhlichen Jugend bei Tanz und Spiel, wenn uns nicht die Künstler jener Zeit ein Abbild davon in ihren Werken erhalten hätten, wenn uns nicht jezuweilen durch die Künstlerfeste unsrer Tage jene reizvolle Vergangenheit wie im Zauberspiegel wenig-

stens für einige Stunden täuschend vor die Sinne gestellt würde. Das ganze Leben, bis in die Stuben und Winkel des Hauses, war vom Geiste der Schönheit durchdrungen, Tische und Stühle, Kästen und Schränke hatten gefällige Formen und geschmackvolle Verzierungen; öffentliche und Privatgebäude wurden mit Gemälden und Bildwerk geschmückt, und Statuen auf freien Plätzen, in offenen Hallen aufgestellt. Der herrschende Schönheitssinn hatte die Kunst zum allgemeinen Bedürfniß gemacht.

Schönheitssinn aber und Eitelkeit grenzen nahe aneinander und sittenrichterliche Strenge zählt die Werke der Kunst zu den Luxusartikeln; ein luxuriöses Leben aber führt zur Verweichlichung, und Genußsucht zur Lockerheit der Sitten. Die Kunst bedarf zur vollkommenen Entfaltung ihrer Kräfte eines reichen Maßes von Sinnlichkeit, und nicht nur Seelen- auch Sinnenlust ist ihr Ziel, wenn sie den Gesetzen der Schönheit genügen will. Aber Sinnlichkeit und Sinnenlust stehen am Wege zur Sittenverderbniß und leicht und in Massen gelingt ihnen die Verführung. Schützte doch weder das Mönchsgelübde den in christlicher Kunst hoch ausgezeichneten Maler Filippo Lippi, noch der Gedanke an die Heiligkeit der fleckenlosen Jungfrau, deren Verherrlichung als Königin des Himmels er malte, vor der unheiligen Leidenschaft zu der Nonne, deren Antlitz ihm dabei als Modell diente, daß er sie entführte und in wilder Ehe mit ihr lebte!

Und so kommen wir selbst von den Lichtseiten der Zeit wieder zu der Stelle, von der wir uns mit Schmerz und mit Schauder abgewendet, wo wir die Sitten verderbt, den Glauben erstorben, die Selbst- und Genußsucht mächtig und Verbrechen an der Tagesordnung gesehen.

Die Abgötterei und moralische Versunkenheit des jüdischen Volks hat ihm einst Propheten erweckt; gegen das heuchlerische

Pharisäer- und starre Hohepriesterthum trat Christus ins Leben. Der Geist der Geschichte erzeugt ihr Rächer und Retter! Die Gefahr, in welche christliche Lehre und christliches Leben im 15. Jahrhundert durch den unchristlichen Wandel der obersten Pfleger, Schutz- und Schirmherren derselben gerathen waren, rief einen Sitten- und Strafprediger hervor, wie er seit Jahrhunderten nicht dagewesen, dessen Beredtsamkeit, gehoben durch ein makelloses Leben, die Bevölkerung zu Reue und Buße hinriß und die Machthaber zum heftigsten Widerstand reizte.

Der Dominicaner-Mönch Girolamo Savonarola aus Ferrara war auf Betrieb Lorenzo's von Medicis, und mittelbar des Pico von Mirandola, nach Florenz gekommen und in das Kloster von S. Marco eingetreten. Ohne besonderes Aufsehen zu erregen, war er schon früher in Florenz gewesen; jetzt, in seinem siebenunddreißigsten Lebensjahre, waren seine Ansichten gereift, seine außergewöhnlichen Gaben vollkommen entwickelt. Er predigte mit der Beredtsamkeit eines Demosthenes und dem Feuereifer eines Apostels und Märtyrers. Er schilderte die Gebrechen der Zeit, das unchristliche, weltliche, heidnische Wesen in Staat und Kirche, im öffentlichen wie im häuslichen Leben und verkündete als unvermeidliche Folge davon das Nahen des Weltgerichts. Zündend fielen seine Worte ins Volk, ungeheuer war die Wirkung seiner Predigten. Bald faßte die große Kirche San Marco die Menge der Hörer nicht mehr; Savonarola mußte seine Kanzel im Klosterhof aufstellen. Immer feuriger ward seine Rede, immer schärfer sein Tadel alles eiteln, macht-, ehr- und genußsüchtigen Treibens, immer heftiger drang er auf gründliche Reform der in Haupt und Gliedern verderbten Kirche, wie auf Wiederherstellung der politischen Freiheit im Staat, in der allein die öffentliche Tugend gedeihen könne. Und so gewaltig war der Strom seiner Rede, daß er die Hörer wider-

standslos mit sich fortriß und ihr Denken und Thun umwandelte: Frauen legten ihren Schmuck ab und entsagten allem Luxus; Feinde versöhnten sich; Wucherer gaben den unrechtmäßigen Gewinn zurück; ja die vertrautesten Freunde und Anhänger Lorenzo's von Medicis, gegen dessen Trachten nach Fürstenmacht Savonarola schonungslos gepredigt, Pico von Mirandola, Polizian, Marsilio Ficino u. A. wurden von ihm zum Beifall hingerissen. Wie die ersten Verbreiter des Christenthums heidnische Feste in christliche umwandelten, so benutzte er des Volkes Lustbarkeiten und gab ihnen eine neue Richtung und Bedeutung. Statt des Mummenschanzes im Carneval (1496) ordnete er eine Prozession an mit geistlichen Gesängen und mit heiligen Tänzen; Kinder entsandte er von Haus zu Haus, die um „Gegenstände zur Verdammniß“ betteln mußten. Reichlich flossen die Gaben an weltlichen Büchern, wobei weder Petrarca noch Virgil Schonung fanden, an Schmuck und Kostbarkeiten aller Art, musikalischen Instrumenten, Bildern und was sonst als Luxus galt; von diesen Gaben wurde eine hohe Pyramide aufgebaut, nach welcher der fromme Zug sich bewegte, um sie in Flammen aufgehen zu lassen. Hier geschah es, daß Maler wie Fra Bartolommeo und Lorenzo Credi, bethört durch den Fanatismus Savonarola's, ihre Gemälde als Werke der Eitelkeit zum Scheiterhaufen trugen und so der Kunst einen unersetzlichen Verlust bereiteten.

Vielleicht gereizt durch den glücklichen Erfolg, steigerte sich Savonarola in den auf diesen Carneval folgenden Fastenpredigten zur heftigsten Herausforderung seiner Gegner, vornehmlich am römischen Hofe. In einer derselben redet er diesen an und fragt, wie er noch stehen könne auf dem Erdboden? Elftausend erreiche noch nicht die Zahl der Courtisanen; bei ihnen seien des Nachts die Priester, die am Morgen die heilige Messe cele-

brierten und die Sacramente verwalteten. In Rom sei alles für Geld zu haben, Aemter und Würden und selbst das Blut des Heilandes. Und dann prophezeiht er das Strafgericht des Himmels über Rom und Italien, über Fürsten und Geistlichkeit, und selbst über die von ihren Priestern zu öffentlichen Schandhäusern erniedrigten Kirchen.

Es liegt im Fanatismus die Nothwendigkeit seiner Steigerung, zumal wenn er auf Widerstand stößt. Savonarola wiederholte im Jahre 1497 seine vorjährige Carnevalsfeier; dabei erklärte er jeden Widerspruch für frevelhaft und ging selbst so weit, die Kinder gegen ihre Aeltern aufzuregen, wenn diese nicht einstimmen wollten. Neben der lebenslustigen Jugend, die sich vom Sittenprediger ihre Freuden nicht nehmen lassen wollte, stand als mächtigerer Feind der Papst und die hohe Geistlichkeit ihm entgegen; nicht minder die Mönche andrer Orden, die ihm seinen Einfluß neideten. Papst Alexander, der von Savonarola auf das heftigste persönlich angegriffen war, sprach nach mehrfachen vergeblichen Versuchen, den Mönch zum Schweigen zu bringen, am 12. Mai 1497 die Excommunication gegen ihn aus; allein so groß war noch das Ansehen desselben, daß weder der päpstliche Commissair, noch die Signorie von Florenz es wagten, sie öffentlich bekannt zu machen. Wohl aber protestirte Savonarola öffentlich dagegen und nannte sie ein auf Lügen beruhendes, ungültiges Machwerk.

Noch war sein Einfluß in Florenz ungeschwächt; ja er konnte es wagen, gegen das ausdrückliche Verbot des Erzbischofs im Dom zu predigen, und der Zudrang des Volkes war größer als zuvor. Zum dritten Male wiederholte er seine geistliche Carnevals-Prozession und donnerte in den Fastenpredigten in verstärkter Weise gegen das Unwesen in Rom. Er wandte sich in besondern Zuschriften an den Kaiser und an die Könige von

Spanien, Frankreich und England um Einberufung eines Conciliums zur Reform der Kirche und zur Absetzung des ruchlosen Papstes.

Da endlich setzte Alexander, der von diesem Schreiben Kunde erhalten, bei der Signorie von Florenz durch, daß (18. März 1498) dem Prior von San Marco das Predigen verboten wurde. Ermuthigt dadurch traten die alten Feinde in Florenz öffentlich gegen ihn auf, und ein Franciscaner von S. Croce, Francesco da Puglia, forderte ihn geradezu auf, durch ein Wunder seine Lehre zu bestätigen und die Feuerprobe zu bestehen. Es kam zu den ernstesten Anstalten dazu; denn so fest war der Glaube an Savonarola's übernatürliche Macht, daß viele Hunderte mit ihm durchs Feuer gehen wollten. Inzwischen sah sich das Volk in seinen Erwartungen getäuscht: weder Savonarola noch sein Gegner machten Miene, den gefährlichen Weg zu betreten; man mußte den Schauplatz verlassen, ohne das Schauspiel gehabt zu haben.

Damit war das Schicksal Savonarola's entschieden: die Macht seiner Feinde wuchs, die Zahl seiner Anhänger verminderte sich. Am 8. April 1498 ward von der Signorie ein Verhaftsbefehl gegen ihn ausgefertigt; noch hatte er an diesem Tage vor einer großen Volksmenge in S. Marco gepredigt und auf seinen nahen Untergang mit Bestimmtheit hingewiesen. Noch am selben Abend wurde er gefangen genommen, und so sehr war es seinen Feinden gelungen, den Pöbel gegen ihn aufzureizen, daß er — der noch vor Kurzem alles Volk mit sich fortriß und nach seinem Willen lenkte, wohin er wollte — jetzt von den Schergen der Gewalt gegen die Wuth der empörten Menge, die ihn zu zerreißen drohte, geschützt werden mußte.

Ein kurzer, aber scheußlicher und martervoller Prozeß, bei welchem alle Gräuel der Tortur angewendet wurden, machte dem

Leben des heldenmüthigen Vorkämpfers für die Reform der Kirche ein Ende. Während seine Anhänger sicher vertrauten, daß er durch ein Wunder sich retten würde, während der Pöbel — wie einst der jüdische dem Heiland — ihm spottend zurief: „Arzt! hilf Dir selber!“ wurde das Todesurtheil über ihn gesprochen und vollzogen. Er ward am 23. Mai d. J. mit zwei seiner Genossen über einem Scheiterhaufen aufgehängt und verbrannt, und seine Asche in den Arno gestreut. So endete in Italien der Versuch, die christliche Kirche gegen den unleugbaren Verfall und das von allen Seiten wieder hereinbrechende Heidenthum zu schützen!

Wie trostlos wäre die Geschichte der Menschheit, wenn die Siege der Bosheit, der Ungerechtigkeit und Lüge von ewiger, ja nur von anhaltender Dauer wären! Aber unerbittlich und unwiderstehlich geht sie ihren gemessenen Gang nach den Höhen der Freiheit und Vollendung. Und welche schmerzliche Opfer ihr auch fallen — der Wahrheit bleibt doch der Sieg!

Wie bedenklich es daher auch um das Christenthum und die Rechte des geistigen Lebens zu stehen schien — beide ruhen auf zu festem Grunde, als daß die Mächte der Hölle sie überwältigen könnten! Dem germanischen Volksstamme, der die neue Religion anfangs mit Widerstreben, dann aber mit dem tiefsten Ernste in sich aufgenommen, wie er ihr ihre erhabensten Tempel errichtet, war die rettende That vorbehalten. In Deutschland erhob sich der Geist, der den Kampf mit der entarteten Kirche wieder aufnahm und nun siegreich durchführte.

Aus enger Klosterzelle auch hier hervorgegangen, trat ein armer, unscheinbarer Mönch des Augustiner-Ordens mit der Forderung einer Reform der Kirche unverzagt und unerschüttert den höchsten gebietenden Mächten der Erde, dem Papst und dem Kaiser, entgegen. Wenn aber Savonarola denselben Zweck zu

erreichen gesucht durch Schreckbilder des nahe bevorstehenden Weltunterganges und des vernichtenden ewigen Strafgerichts in seinen Feuerpredigten, durch Prozessionen, Autodafés von Luxusartikeln und Kindercommunionen, durch den Schein des Prophetenthums und einer ihm innewohnenden Wunderkraft, wie mittelst des sonstigen Apparates der Kirche: so war von alledem bei Martin Luther nichts zu sehen noch zu hören. Aufgestiegen zu den ursprünglichen und lautern Quellen unsrer Religion trat er dem eingebrochenen Unglauben und Unchristenthum allein mit dem Worte Gottes entgegen. Mit dem Evangelium bewaffnet, stritt er wider die kirchlichen Satzungen, wider den Mißbrauch der geistlichen Gewalt, und die Bethörung des Volks. Weit entfernt, gleich Savonarola, die alte Literatur, Musik und andere schöne Künste als ungeistlich zu verdammen, ehrte und förderte Luther classische Studien und war ein Freund des frohen, durch Poesie, Musik und alles Schöne bereicherten Lebens. Aber es war auch mit ihm und seinen Bestrebungen die große Mehrheit des deutschen Volkes, von den mächtigen Fürsten und Rittern in ihren Schlössern und Burgen, den Bürgern vornehmlich in den freien Reichsstädten bis zu den Hütten der Armuth; keine wundersüchtige Menge umgab ihn; kein fanatischer Pöbel hätte ihn verfolgen können. Sein Wort war der Gedanke der Nation, und seine That das Werk der Zeit!

Mit der Erhebung der Macht des „Glaubens" über die Wirksamkeit der „guten Werke" und der Verdammung der Ablaßkrämerei hatte er das Ansehen der römischen Kirche aufs tiefste erschüttert und ihr zugleich den reichen Zufluß von Hülfsquellen für ihre im Wohlleben hochgesteigerten Bedürfnisse empfindlich geschwächt. Die Ertheilung des Kelchs im Abendmahl an die Laien, der bis dahin ein ausschließliches Vorrecht des Priesters war; die Aufhebung der Klöster und des Cölibats,

die die Schranke zwischen Clerus und Laien beseitigte und die Geistlichen zu Mitgliedern der Gemeinde machte, brach die Hierarchie; die Abschaffung der Ohrenbeichte gab die Gewissen frei; der Gottesdienst in deutscher Sprache, ohne die Ceremonie des Altarcultus, und die ungehemmte, durch keine Inquisition noch Scheiterhaufen bedrohte Forschung in der Heiligen Schrift, die dem Volke in seiner Sprache in die Hand gegeben wurde, öffnete das Verständniß der Kirche Christi und die Wege geistiger Freiheit und deren naturgemäßer Fortentwicklung. Das Christenthum war wieder erfaßt in seiner ursprünglichen Bestimmung, einer Gottesverehrung im Geist und in der Wahrheit, einer Versöhnung mit Gott durch einen guten und rechtschaffenen Wandel in aufrichtiger Liebe durch den Glauben an Christus, der die Schuld der Menschheit am Kreuze gebüßt. Die Reformation der Kirche war erreicht und äußerte unaufhaltsam ihre Wirkung auch da, wo ihr der stärkste Widerstand entgegengesetzt worden war und wurde: — in der römisch-katholischen Kirche.

Und wenn nun gleichzeitig von den eifrigsten Freunden und Kämpfern der Kirchenreformation, den glaubensinnigsten und festesten Bekennern christlicher Lehre und christlichen Wandels, von einem Melanchthon, Hutten, Reuchlin, Oecolompadius u. A., die Werke des griechischen und römischen Alterthums mit voller Hingebung in den Kreis ihrer Studien aufgenommen wurden, wenn sie darin ewige Wahrheiten erkannten in der Form der höchsten Schönheit, und die geiststärkende Macht selbständigen Denkens: so war der alte Gegensatz zwischen Heidenthum und Christenthum zu Boden gefallen; sie standen nicht mehr feindlich gegen einander: mit vereinten Kräften förderten sie die fortschreitende Bildung. Eine neue Zeit hatte begonnen!

II.

Ein Blick in die Literaturgeschichte Italiens.

Haben wir bisher einen Ueberblick zu gewinnen gesucht über den allgemeinen Bildungsgang Italiens, bis zur Zeit Raphael's, wie er uns zum vollen Verständniß der universellen Bedeutung dieses Künstlers nothwendig erscheint: so drängt sich nun das Bedürfniß auf, jene beiden Stellen näher ins Auge zu fassen, von denen aus seine künstlerische Thätigkeit besonders beeinflußt werden mußte. Diese beiden Stellen werden von den bildenden Künsten und mit kaum geringerer Wichtigkeit von der Sprache und schönen Literatur eingenommen. Die innere Verbindung der in ihnen treibenden Elemente erklärt uns nicht nur die gleichartigen Erscheinungen auf beiden Gebieten, sondern stellt sich uns als eine vom Geiste der Geschichte gemachte Vorbereitung auf die wunderreiche Blüthezeit der Kunst am Anfang des 16. Jahrhunderts dar, in welcher Raphael's Geist am leuchtendsten strahlt. Mit Recht sagt Karl Förster in seiner trefflichen Uebersetzung des Petrarca: „Der Einfluß, den Dante und Petrarca auf die Maler ihrer und der nächsten Zeit ausgeübt haben, ist keineswegs noch hinreichend erörtert." Auch ich kann mich hier nur auf Andeutungen einlassen, nicht auf Ausführungen, die in eine Geschichte der italienischen Kunst gehören.

Die Sprache ist der erste und bedeutsamste Ausdruck der Gedanken, Anschauungen und Empfindungen; die Poesie findet dafür die einer erhöhteren Stimmung entsprechenden Formen; wie in ihrer Weise die bildenden Künste, die nur mit ihren Leistungen sich unmittelbar an die sinnenfällige Wahrnehmung wenden. Aus derselben Wurzel entsprossen, geben beide Zeugniß von der innewohnenden Lebenskraft, von des Geistes eigenstem Wollen, von seinen verschiedenen Wandlungen im Entwickelungsgang bis zu seinen höchsten Offenbarungen, wie — bis zu seinem plötzlichen oder allmählichen Niedergang.

Wir werden vor allen Dingen das Verhältniß der italienischen zu der lateinischen Sprache im Auge behalten müssen, indem es in allgemeinen, aber treffenden Zügen ein Bild gibt von der gesammten geistigen Entwickelungsgeschichte Italiens im Mittelalter.

Die lateinische Sprache, also die Sprache des Alterthums, war in Italien noch bis ins 13. Jahrhundert Schriftsprache; selbst der Lehrer Dante's, Brunetto Latini, bediente sich ausschließlich ihrer. Die Volkssprache, Lingua volgare, war ein roher, überall verschiedener Dialekt, der nur durch die Wurzeln mit der alten Sprache zusammenhing; wie etwa die monströsen Gestalten hochmittelalterlicher Sculptur und Malerei mit den Erzeugnissen antiker Kunst. Alte Ueberlieferungen waren mit neuen, zum Theil fremden Einflüssen zu einem unerfreulichen Gemisch vereinigt. Dessenungeachtet diente diese rohe Volkssprache dem erwachenden Nationalgefühl, dem Bewußtsein des Gegensatzes der alten und einer neuen Zeit, dem Ringen nach einem neuen Leben mit einer neuen und selbständigen Ausdrucksweise für durchaus neue Anschauungen, Gefühle und Hoffnungen, als Anhaltspunkt, den nicht gelehrtes Studium, sondern die Wirklichkeit, in der Jeder von Natur lebte, unmittelbar bot.

Vor allem bemächtigte sich ihrer die Poesie, und ihr zunächst verdankt sie sowohl ihre Anerkennung, wie ihre Ausbildung. Bald aber ward man gewahr, daß man sich ohne Gefahr vom Alterthum nicht zu weit entfernen dürfe, wenn die italienische Sprache noch ein Anrecht auf Classicität behaupten wolle; ja gegen Ende des 15. Jahrhunderts war bereits wieder die Achtung vor den Ueberlieferungen aus dem Alterthum so hoch gestiegen, daß das Lateinische von Neuem vielfältig zur Schriftsprache erhoben wurde; doch — wie der Erfolg gezeigt — um zugleich die italienische Sprache zu der Vollendung zu bringen, zu welcher sie durch ihre Herkunft aus dem classischen Alterthum die Anlage hat und den Beruf.

Die ersten Spuren auflebender Poesie in Italien finden wir im 13. Jahrhundert an einigen Fürstenhöfen des Landes, an denen provençalische Troubadours eine willkommene Aufnahme gefunden. Ihre Sprache fand vornehmlich im nördlichen Italien große Verbreitung, und Dichter, wie der tapfere Ritter Sordello von Mantua u. A., gewannen mit ihrer Hülfe einen weitverbreiteten glänzenden Namen. Doch schon hatte man im Süden einen andern Weg betreten, der zu Zielen führte, die dem Volksgefühl besser entsprachen. Schon 1197 hatte der deutsche Kaiser Friedrich II. in Palermo Dichter um sich versammelt, die in sicilischer Sprache dichteten, und sich mit eigenen poetischen Leistungen in derselben Richtung unter sie gestellt. Es war wie ein erster Wächterruf am Morgen; er ward weithin durch ganz Italien gehört. Die beiden Guido von Bologna — Guido Guicinelli und Guido Ghislieri — waren die ersten, die dem Rufe folgten und großen Ruhm mit ihren Liedern gewannen, größern indeß und mit noch größerm Rechte erlangten gegen Ende des 13. Jahrhunderts Guittone von Arezzo und Guido Cavalcanti. Das ausschließliche Thema aller dieser

Dichtungen war die Liebe, die unbegrenzte, sich hingebende Liebe — sei es zur himmlischen, sei es zu irgend einer irdischen Madonna, was indeß nicht hinderte, daß sich die streng christliche Vorstellung vom Gegensatz einer irdischen und einer himmlischen Welt mehr und mehr ausbildete und befestigte.

In diese Frühzeit der selbständigen Entwickelung italienischen Lebens fällt die Erscheinung Dante's, des größten Dichters, den Italien und das Mittelalter der Welt geschenkt, dessen Genius schon die Zeitgenossen entflammte und auch in der nachfolgenden Zeit auf allen Gebieten geistigen Schaffens gleich einem Herrscher oder Propheten die Wege vorzeichnete, so daß Italien nichts Großes in Poesie und bildender Kunst, wie selbst in Theologie und Philosophie hervorgebracht, was nicht in näherer oder entfernter Beziehung zu Dante stände; daß — wie wir später sehen werden — die größten und herrlichsten Schöpfungen Raphael's aus seinem Geiste geboren sind. Bei dieser fast unbegrenzten Wirksamkeit eines Mannes, der selbst seine erbitterten politischen Feinde zur Bewunderung hinriß, und für die Italien noch in unsern Tagen glänzende Zeugnisse gegeben mit Säcularfesten und Ehrendenkmalen, selber in der Stadt, die ihn einst verbannt und seiner Güter beraubt hat: ist es gewiß hier am Ort, seine Bedeutung und deren Begründung etwas näher ins Auge zu fassen.

Dante Alighieri war am 27. Mai 1265 zu Florenz geboren; zu gelehrter Bildung erzogen, hatte er in Florenz, Bologna und Padua Philologie und Philosophie, in Paris Theologie studirt; hatte dann in den politischen Kämpfen seiner Vaterstadt Partei ergriffen und war, da er auf Seite der Unterlegenen stand, ins Exil geschickt worden. Ohne Hab und Gut, von der Vaterstadt verbannt, lebte er von der Gastfreundschaft einiger Großen im nördlichen Italien und starb am

14. Sept. 1321 in Ravenna als Gast des Guido und Octavio da Polenta.

Dante's ganz unbemessene Wirksamkeit wurzelt in seiner universellen Bildung und Befähigung. Nicht sein Wissen und Können allein, nicht sein Charakter und seine Bürgertugend haben ihn auf seine hohe Stelle gehoben; sondern, daß er die mächtige Bewegung seiner Zeit, und nicht nur dieser, sondern der ganzen Neuzeit seit Einführung des Christenthums in seine Seele aufgenommen, daß er allen gährenden, nach Klarheit ringenden Elementen in Politik, Moral und Religion den zugleich erhabensten und verständlichsten Ausdruck gab; daß er mit einem ungeheuren Wissen die reichste Phantasie und alle dichterischen Kräfte in einem ungeahnt großen Maße vereinigte; und zu alledem, daß er sich für seine Dichtungen nicht der gelehrten lateinischen Sprache bediente, sondern der lebendigen Sprache des Volks, der er zugleich eine sichere Grundlage zu vollendeter Durchbildung gab, wie er mit ihr in das Herz der Nation eindrang. Dabei aber dürfen wir nicht übersehen, daß ungeachtet des christlichen und kirchlichen Geistes, der, der Aufgabe der Neuzeit gemäß, den Dichter und seine Dichtungen beherrscht, die Erinnerung an das Alterthum, die Bewunderung seiner Großthaten in Wort und Werk, und das Bestreben nach einer Versöhnung mit ihm, wie sie sich, bald stärker, bald schwächer hervortretend, durch die ganze Cultur- und Kunstgeschichte Italiens im Mittelalter ziehen, auch in Dante einen entschiedenen und wohlausgerüsteten Vertreter gefunden.

Womit er aber nun ganz besonders und so einflußreich und nachhaltend auf die dichtenden und bildenden Künste gewirkt — das ist die Art der Auffassung seiner poetischen Aufgaben. Zwar hatte auch er, gleich seinen dichtenden Vorgängern, die erste Anregung zu poetischer Begeisterung der Liebe zu danken; allein

es war eine im höchsten Grade ideale, seiner Seele zu einer Seele, in welcher sich sehr bald der das christliche Bewußtsein beherrschende Gegensatz der himmlischen und der irdischen Welt spiegelte. In seinem neunten Jahre hatte er auf einem Frühlingsfest im Hause des Folco Portinari zu Florenz dessen achtjährige Tochter gesehen, und aus dieser Begegnung mit einem — wie ihm schien — rein himmlischen Wesen nicht allein die erste Dichterlust geschöpft, sondern auch eine Liebe, gleich geistiger und himmlischer Art, die all sein Sinnen und Trachten beschäftigte, der er wandellos treu blieb, auch nachdem sie die Gattin des Simone de' Bardi geworden war; so daß sie nach ihrem frühen Tode (in ihrem 25. Lebensjahre) für ihn die Heilige wurde und blieb, die ihn in das Himmelreich und dessen Geheimnisse einführte. Sie verklärte sich ihm zur himmlischen Weisheit, zur vollkommenen Erkenntniß der göttlichen Offenbarung. Für die von der Offenbarung unabhängige, nichts desto weniger aber unentbehrliche Weisheit des Alterthums dagegen wählte er sich zum Vertreter den Dichter der Aeneis, Virgil, (da ihm dessen Vorbild, Homer, noch unzugänglich war).

Schon hierin spricht sich der Grundcharakter der „Divina Commedia“ Dante's und das Hauptmerkmal seiner Einwirkung auf Dichter und Künstler aus: es ist die symbolische Auffassung des darzustellenden Gegenstandes, im Gegensatz zu einer realistischen Abspiegelung der Wirklichkeit. „Wenn das Werk allegorisch genommen wird, — äußert sich Dante selbst in seiner Dedication an Can grande della Scala, einen seiner größten Gönner und Beschützer, — so ist sein Gegenstand der Mensch, wie er durch Verdienst und Schuld mittelst des freien Willens der göttlichen Gerechtigkeit zur Belohnung und Strafe anheim fällt.“ So ist die Absicht des Dichters nicht, wirklich Erlebtes zu schildern; aber er bedient sich historischer Personen und Er-

eignisse, um seinen Anschauungen von Alterthum und Christenthum, von Recht und Unrecht, von Liebe und Haß, von irdischen und himmlischen Bestrebungen, vom tiefsten Elend und von höchster Glückseligkeit einen bestimmten, sinnenfälligen Ausdruck in poetischer Form zu geben; eine große Gedankenwelt schließt er uns auf, in welcher Gedanken und Begriffe als menschliche, himmlische oder thierische Wesen uns entgegentreten: die sinnliche Begierde als buntgefleckter Panther, der Ehrgeiz als Löwe, der Geiz als Wolf; die natürliche Vernunft als Virgil, unter dessen Leitung er Laster und Tugenden in ihrer wahren Gestalt erblicken soll; Weisheit, Liebe und Gnade als drei himmlische Frauen u. s. w. — Obwohl nun aber der Dichter in einer nur gedachten Welt, ohne irgend einen festen Grund der Wirklichkeit, sich bewegt — denn wer wird die persönlich von ihm unternommene Reise in die Hölle und durch das Fegefeuer ins Himmelreich, trotz aller topographischen und chronologischen Genauigkeit derselben, für ein wirkliches Erlebniß nehmen? — so sucht er doch Alles, was seine Phantasie als gesehen, gehört und erlebt schildert, mit so großer Natürlichkeit und Ausführlichkeit darzustellen, daß die symbolische Bedeutung gar nicht als sein Hauptaugenmerk erscheint, ja daß sie oft ganz darunter verschwindet. Diese Vermischung des Symbolischen und Realen, diese — wenn man so will — gegen die Leser oder Hörer zur Erhöhung der Wirkung auf Phantasie und Gemüth ausgeübte Betrügerei ist es, die nicht nur von anderen Dichtern mit Vorliebe nachgeahmt, sondern auch von der bildenden Kunst, wie wir später sehen werden, in ihre Darstellungsweise zu ausgedehntestem Gebrauch aufgenommen worden ist.

Ist bei Dante das christliche Element bei weitem überwiegend, so tritt bei seinem jüngern, mit dem Lorbeer des Dichters gekrönten Zeitgenossen, Petrarca, die Werthschätzung des

Alterthums stärker hervor. Wohl verbinden wir mit seinem Namen vornehmlich die Erinnerung an eine sehnsuchtsvolle, verklärte Liebe; aber wie er außerdem durch seine wissenschaftliche und politische Thätigkeit großen Ruhm erworben, so hat er für unsere gegenwärtige Betrachtung noch die besondere Bedeutung, daß er in Betreff der Ausführung bestimmter poetischer Themata sich an die symbolische und allegorische Auffassung Dante's gehalten und damit auf die Gestaltung der italienischen Kunst einen sehr wirksamen, ja einen sogar im Einzelnen nachweisbaren Einfluß auf Raphael gewonnen.

Francesco Petrarca, geb. am 20. Juli 1304 zu Arezzo, machte seine ersten Studien zu Avignon, Carpentras und Montpellier, und spätere zu Bologna. Seine Liebe zu Madonna Laura hat am 6. April 1327, wo er sie als neuvermählte Gattin des Hugo von Sade zuerst sah, ihren Anfang genommen, hat ihren Todestag, den 6. April 1348, überdauert, und seine Seele bis zum letzten Lebenshauch am 18. Juli 1374 nicht verlassen, an welchem Tage er zu Arquà bei Padua gestorben. Schon in seinem 14. Jahre hatte er die Rechte zu Montpellier studiert; aber ein unüberwindlicher Trieb zu allgemeiner und classischer Ausbildung hatte ihn zu den Werken der alten griechischen und römischen Dichter, Philosophen und Historiker getrieben, von denen er sich eine sehr werthvolle Handschriften-Sammlung angelegt, und die er, ungeachtet der damals sehr geringen Hülfsmittel, mit standhafter Ueberwindung aller Schwierigkeiten aufs Gründlichste studierte (und die nachmals den Grund gelegt zu der S. Marcus-Bibliothek in Venedig). Ueberall in seinen Werken begegnen wir den Früchten dieser Studien; für unsere Zwecke haben die von ihm „Triumphe" genannten Dichtungen vorwiegende Bedeutung.

Petrarca hat dafür die Einkleidung in Visionen gewählt,

in denen ihm bekannte Persönlichkeiten aus alter und neuer Zeit erscheinen, zur Verherrlichung einer Idee in einen festlichen Zug vereinigt. Offenbar wollte Petrarca in der Weise der „Göttlichen Komödie" ein Werk schaffen, in welchem sich das ganze Menschenleben abspiegeln sollte, wenigstens in seinen bedeutendsten Zuständen, die theils aus der sinnlichen Begierde, theils aus der freien Thätigkeit des vernünftigen Willens entspringen. Wenn jene den Menschen in der Jugend beherrscht, so leitet ihn in spätern Jahren, nach erloschener Glut der Sinnlichkeit, der vernünftige Wille. Auf das Alter folgt der Tod; aber der Ruhm überlebt den Tod, bis auch er untergeht in der Zeit. Vergänglich ist auch die Zeit: ewig und unwandelbar nur Gott. Und so ist das endliche Ziel alles Lebens und Strebens die Gottheit! — Nach diesem Gedankengang läßt Petrarca den Amor, als Repräsentanten der sinnlichen Liebe, die Triumphe eröffnen; ihm folgt sogleich der Siegeszug des vernünftigen Willens oder der Keuschheit, deren Vertreterin seine angebetete Madonna Laura ist. Sinnliche Liebe und Herrschaft über sie hören beide im Tode auf: sein ist der nächste Triumph! Folgerichtig schließen sich sodann die Triumphe des Ruhmes, der Zeit und der Gottheit an, die der Dichter in das überirdische Reich verlegt. — Während er damit ein allgemeines Lebensbild aufzustellen beabsichtigt, läßt er uns in die wechselnden Zustände seines eigenen Lebens blicken und legt — wie Dante um Beatricen — den Kranz der Verklärung um das Haupt der im Himmel wie auf Erden ewig Geliebten. Von der Bedeutung dieser „Triumphe" für Raphael wird später eingehender die Rede sein.

Mehr um seiner wissenschaftlichen Studien und seiner brennenden Liebe für das Alterthum, namentlich das griechische, willen, als wegen seiner poetischen Leistungen, die zur bildenden

Kunst in geringer, zu Raphael — wenn ich recht sehe — in gar keiner unmittelbaren Beziehung stehen, ist an dritter Stelle Boccaccio zu nennen, der in Petrarca seinen Lehrer und genauesten Freund ehrte und für Dante einer der ersten Erklärer war.

Giovanni Boccaccio war der außereheliche Sohn eines florentinischen Kaufmannes und einer Französin, und ist 1313 geboren. Noch in seinen Knabenjahren ward er mit der eben erschienenen „Göttlichen Komödie" bekannt und durch sie bestimmt, wissenschaftliche und dichterische Ausbildung zu seinem Lebensberuf zu wählen, wie vielerlei Hindernisse auch dieser Neigung in den Weg gelegt wurden. Wie bei seinen beiden großen Vorbildern war auch bei ihm die Liebe die Flamme, an welcher er das Feuer seiner Poesie entzündet. Aber freilich — er war im Triumphzug Amors geblieben, und das Werk, an das sein Name vor andern geknüpft ist, das „Decameron", feiert fast ausschließlich die Kriegs- und Siegesthaten, die diebischen, heimlichen und verfänglichen Wege der sinnlichen Liebe, feine und plumpe erotische Abenteuer bis zur ganz gemeinen Befriedigung der Geschlechtslust, und bringt allerdings auch einmal einen vergeblichen Versuch, oder die Verspottung und Beschämung eines unziemlichen oder unwillkommenen Anlaufs; wie es denn auch einzelne reizende und rührende Erzählungen ohne den anrüchigen Beigeschmack hat. Boccaccio hat lange am sittenlosen Hofe der Königin Johanna von Neapel gelebt; die natürliche Tochter des Königs Roger, Maria (von ihm als Fiammetta verewigt), war seine durchaus nicht spröde Geliebte; und der leichtfertige, am Hofe herrschende Ton muß als die Quelle der Erzählungen des Decameron betrachtet werden, die — von ihrem Hauptinhalt abgesehen — das Musterbild italienischer Prosa geblieben sind. Boccaccio starb zu Certaldo bei Florenz am 20. Dec. 1375 in einem kleinen, von seinem Vater ererbten Hause. Sein für uns

an dieser Stelle bedeutsamstes Verdienst ist, daß er seine Landsleute zuerst mit dem griechischen Original der Ilias und Odyssee bekannt gemacht hat und damit dem stets wachsenden Verlangen nach genauer Kenntniß des glanzvollen, obwohl heidnischen Alterthums entgegen gekommen ist, das alsdann, nach der Vertreibung der Griechen aus Constantinopel 1453, von denen Viele sich nach Italien wandten, neue und ausgiebige Befriedigung fand.

Je mehr man mit dem Alterthum bekannt wurde, in desto engern Verband suchte man mit ihm zu kommen. Im Laufe des 15. Jahrhunderts entstanden Tragödien nach dem Muster des Seneca; Komödien, zu denen Terentius und Plautus die Anleitung gegeben; in den Häusern vornehmer Prälaten oder Familien wurden sie aufgeführt. In gleicher Weise wurde die Lyrik gepflegt, als deren bedeutendster Vertreter Jacopo Sannazaro in Neapel großen Einfluß und Ruhm gewonnen.

Inzwischen sollten doch mit dieser Rückkehr zum Alterthum nicht alle Rechte der Neuzeit auf eine eigne und selbständige Kunstentwickelung Preis gegeben sein. Neben der Bewunderung der Herrlichkeit der Sprache, der Tiefe und Klarheit der Gedanken, der Feinheit, Bestimmtheit und vollendeten Schönheit der Form in den Werken des Alterthums, die man möglichst treu nachzuahmen sich bemühte, regte sich im Bewußtsein eigner und eigenthümlicher schöpferischer Kräfte der romantische Geist mit seinen ritterlichen Thaten, seinem Frauendienst, seinem ganzen sagen- und märchenhaften Helldunkel und seinem sehnsuchtvollen Aufschwung aus irdischer Nacht zu himmlischer Verklärung. Dem Genius der italienischen Poesie — wie der bildenden Kunst — war es vorbehalten, in möglichst vollkommner Uebereinstimmung mit den Gesetzen des Alterthums frei sich zu bewegen in einem neuaufgeschlossenen Reiche der Phantasie. Matteo Boyardo, um

1460 am Hofe von Ferrara, faßte in einem großen Epos, „Orlando inamorato“, dessen Hauptthema ein Kampf zwischen Christen und Mauren bildet, die romantischen Elemente zusammen, wie sie mehr oder minder geklärt die Zeit beherrschten. Vollendete Gestalt aber bekamen sie durch Lodovico Ariosto's „Orlando furioso“. Ariosto war am 8. Sept. 1474 in Reggio geboren, studierte in Ferrara die Rechte, und widmete sich dann der Poesie und den schönen Wissenschaften. Er lebte am Hofe von Ferrara, anfangs unter dem Schutze des Cardinals Hippolyt von Este, dann des Herzogs Hercules I. Sein berühmtes Gedicht, „Der rasende Roland“, schildert die siegreichen Kämpfe der Christen unter Carl d. Gr. wider die Saracenen, die beglückende und verderbliche Macht der Liebe, große Heldenthaten, Bekehrungen, Zaubereien und Wunder — alles in hinreißend schöner Sprache und anmuthvoller, oft freilich sehr ungebundener Weise der Darstellung. Die Erscheinung dieses Gedichts, das in ganz Italien mit lautem Jubel begrüßt wurde, fällt in die thätigste und glänzendste Zeit Raphael's, der sich in seinen romantisch-antiken Bestrebungen vielfältig damit in Uebereinstimmung finden mußte. Nur ist nicht zu übersehen, welch' ein bedeutender Unterschied zwischen den christlichen Elementen dieses Gedichts und denen der „Göttlichen Komödie“ ist; und daß, wenn Dante den Thatsachen der Religion und Geschichte durch seine dichterischen Visionen die inwohnende ewige Wahrheit zuerkennt, Ariosto vielmehr durch seine Verbindung historischer Personen und Ereignisse großer Waffenthaten für das Reich Christi mit allerhand Zauberern, Zaubereien, Feereien und phantastischen Wundern, eben dieses Reich zu einer Märchenwelt macht, die an den Glauben keine stärkern Ansprüche erhebt, als die Götterlehre des Alterthums. Und damit stimmte die vorherrschende, antikisierende Richtung der Zeit und die Entfremdung von den Lehren der Kirche, ja des Christen-

thums selbst überein, wie ich sie im vorhergehenden Abschnitt zu schildern versucht habe, und welcher entgegengesetzte Bestrebungen im streng religiösen Sinne, wie die des Marcantonio Flaminio aus Serravalle (geb. 1498), der die Psalmen frei übersetzte und erklärte, u. m. A. nicht mit ausreichender Wirksamkeit begegnen konnten.

III.

Ein Blick auf die italienische Kunstgeschichte vor und zu der Zeit Raphael's.

Die Geschichte der Menschheit ist die Entfaltung des ihr inwohnenden Geistes. Diese erfolgt mit derselben Nothwendigkeit, wie im Leben der Pflanze der Weg vom Saamenkorn bis zur Blüthe und Frucht, oft weniger deutlich und mit gewaltsamen Unterbrechungen — denen ja auch die Pflanze unterworfen ist — nichts desto weniger aber nach unabweisbaren Gesetzen. Am deutlichsten und ungestörtesten entfaltet sich im Leben der Völker die Geschichte der Kunst, in welcher eine jede hervorragende Erscheinung ihre Bedeutung hat an der Stelle, wo sie zu Tage tritt und aus dieser erkannt werden muß. Es wird schwerlich Jemand meinen, Raphael wäre derselbe gewesen, der er ist, auch wenn er etwa zu Giotto's Zeiten gelebt hätte; oder Rubens wäre kein Anderer gewesen, als den wir ihn kennen, hätte das Schicksal ihn zu einem Zeitgenossen und Landsmann von M. Angelo gemacht.

Sowie uns deßhalb zum Verständniß Raphael's ein Blick in die Literatur- und Culturgeschichte von wesentlichem Werth erschienen, muß uns in gleichem, wo nicht in vollerem Maße ein Blick in die Geschichte der Kunst seiner Zeit und vor ihr, und zwar, da alle bildenden Künste unter sich in Wechsel-

beziehung stehen, und überdieß Raphael sie alle ausgeübt, der Baukunst, Bildnerei und Malerei, von entschiedener Bedeutung sein.

Baukunst.

Italien und vornehmlich Rom muß als die Wiege der christlichen Baukunst betrachtet werden, und zwar nicht nur für das Abendland, da sich sein Einfluß von Anfang an auch auf den Orient erstreckte. In Rom wurden die beiden Grundformen für die Anlage christlicher Kirchengebäude gefunden, die für die ganze nachfolgende Zeit maßgebend geblieben sind: der Langhausbau und der Rundbau, welcher letztere, mit Vorliebe im Orient aufgenommen, zur Grundlage des Gebäudes auf dem gleichschenkeligen, sog. griechischen Kreuz führte. Beide Anlagen gehen aus Gebäuden des Alterthums hervor; der Langhausbau — mit seinen Hauptmotiven (dem Schiff mit drei oder fünf durch Säulenstellungen bewirkten Abtheilungen, auch wohl mit einer einzigen, sodann — an dem einen Ende — einem erhöhten Raum, der Tribune, mit einem unterirdischen, der Krypta, darunter, in Verbindung — wenn auch nicht in unerläßlicher — mit einem Zwischenraum zwischen Schiff und Tribune: dem Querschiff; an dem entgegengesetzten Ende mit einer Vorhalle, an die sich ein Vorhof, selbst mit einer Eingangshalle dazu anschließen konnte — aus den antiken Gerichtshöfen, Basiliken, deren Namen sogar mit der allgemeinen Form auf das kirchliche Gebäude überging; sodann der Rundbau mit Kuppelüberwölbung aus antiken Tempeln, wie das Pantheon. Die symbolische Bedeutung, die für den neuen Glauben das Kreuz erhielt, wirkte derart bestimmend auf die Kirchenanlage, daß man wo möglich seine

Gestalt im Grundriß ausdrückte, mit verlängertem Stamm im Abendland (das lateinische Kreuz); mit gleichlangen Schenkeln im Morgenland (griechisches Kreuz), wie es auch vom Gründer Constantinopels als Feldzeichen angeordnet worden.

Zur Erfindung neuer Bauformen hatte die Kunst bei der allgemeinen geistigen und leiblichen Erschlaffung keine Kräfte, und fand sich um so weniger dazu angereizt, als ihr die (anfangs) noch wohlerhaltenen Baudenkmale der untergehenden Welt reiches und schönes Baumaterial zu müheloser Benutzung in die Hände legten. Mit den Quadersteinen der Göttertempel wurden die Mauern der christlichen Kirchen aufgeführt; ihre Säulen, Gebälke und Gesimse wurden dabei zur Ausschmückung verwendet. Die christliche Kunst war in das Erbe der heidnischen eingetreten und hatte sie gewissermaßen am Leben oder wenigstens dem Leben erhalten. Und als nach und nach der Tempel immer weniger, der Kirchen immer mehr wurden, suchte man die überlieferten Bauformen nachzuahmen, so gut es ging. Wohl war der Erfolg gering und die Versuche der ungeschulten und ungeübten Künstler fielen immer ungünstiger aus: die Kunst hatte kein Gefühl mehr für Schönheit und Richtigkeit der Verhältnisse, kein Verständniß für die Formenbildung und bald mußte auch die Fähigkeit einer nur leidlich guten Ausführung schwinden. Aber immer war doch die Ueberlieferung des Alterthums, wenn auch verdeckt, mißverstanden oder entstellt, noch festgehalten.

Beim allmählichen Anbruch eines neuen Tages der Bildung, bei gleichzeitiger Erstarkung des Volksgeistes im Laufe des 11. und 12. Jahrhunderts regten sich neue schöpferische Kunstkräfte, und zwar zuerst in der Architektur. In Verbindung der abend- und der morgenländischen Kirchenanlage, indem der Kuppelbau der letztern in den Langhausbau der erstern aufgenommen wurde, bildete sich ein neuer Styl, der sichtbar eine Erneuerung der

Formen des Alterthums anstrebte, doch aber mit Modificationen, wie die Geschmacksrichtung einer durchaus neuen Zeit sie an die Hand gab. Ein Hauptmerkmal derselben ist, gegenüber der Einfachheit und Klarheit der antiken Kunst, eine Lust an der Mannichfaltigkeit und eine bis zur Unregelmäßigkeit gesteigerte Freiheit. Zu den ersten Denkmalen dieser Zeit gehören der Dom, der Campanile und das Baptisterium zu Pisa. Ungleicher Breite sind die 3 Schiffe des Doms, schief sitzt die Kuppel auf den Mauern; die Fenster entsprechen nicht den Jochen des Langhauses und haben bald schmale, bald weite Zwischenmauern; keine Parallele ist für die abwechselnd schwarz und weißen Streifen der Mauerbekleidung eingehalten. Der Glockenthurm und das Baptisterium stehen schief; auch am letztern ist die symmetrische Anordnung vielfach vermieden. Die ornamentistischen und constructiven Formen und Glieder sind mit Geschick und Geschmack der Antike nachgebildet; allein die Säulen und ihre Arkaden sind zur Bewirkung eines reichern Eindrucks und größerer Mannichfaltigkeit zu Zwergsäulen zusammengeschrumpft für Galerien, die die Außenseite beleben. So stand der neue Baustyl wohl unter dem Einfluß, aber nicht unter der Herrschaft der antiken Kunst; und wie aus der römischen Sprache sich in den Wandlungen der Zeit die romanischen Sprachen gebildet, so ging aus der römischen Baukunst nach mancherlei Aenderungen die romanische hervor, mit ihren durch die verschiedenen Länder und Völker bedingten Modificationen. In Italien bildete sich in Nachahmung und theilweiser Benutzung antiker Bautheile mehr und mehr, namentlich für das Ornament, ein Schönheitssinn aus, der für alle Zeiten mustergültige Leistungen hervorgebracht.

Im dreizehnten Jahrhundert wurde der aus dem Alterthum stammende, vom romanischen Styl für Arkaden, Einfassungen und Gewölbe beibehaltene Halbkreisbogen vielfach durch den,

von Süden durch die Normannen, von Norden durch die Deutschen eingeführten Spitzbogen verdrängt. In seinem Gefolge traten neue Gliederungen, neue Ornamente und Umwandlungen der bisherigen Formen ein. Es entstand der Styl der italienischen Gothik, als deren Hauptdenkmale die Dome zu Siena, Orvieto und Florenz zu bezeichnen sind. Der Spitzbogen an Fenstern und Thüren, in den Arcaden und Gewölben der Schiffe, ist — wenn nicht ganz allgemein, doch — vorherrschend. Fenster, Nischen und Portale haben reichgegliederte und reichverzierte Einfassungen, und über sich spitzwinkelige Giebel. Das Maßwerk an Fenstern, Nischen, Blenden und Giebeln ist nach gothischen Mustern geformt; und im Gefühl der Folgerichtigkeit wird die Façade dreischiffiger Kirchen nach oben mit drei spitzwinkeligen Giebeln abgeschlossen. Die Verzierungslust des romanischen Styls ist nicht nur beibehalten, sondern noch gesteigert: sie scheut dabei weder Buntheit der Farben, noch Mannichfaltigkeit der Formen, hat Freude an schlanken, zu Rundstäben verdünnten, gewundenen und mit Ornamenten bedeckten Säulen, und bekleidet, gleich der romanischen Baukunst, nur reicher noch die Außenseiten, anstatt sie massiv aufzumauern. Das am meisten unterscheidende Zeichen dieses neuen Styls liegt in den schlankeren Verhältnissen der Bautheile und in der entschiedener aufstrebenden Richtung der Linien und Massen. Zugleich aber sehen wir einige Ueberlieferungen aus alter Zeit mit Zähigkeit festgehalten: der Horizontalen eine nachdrückliche Mitwirkung eingeräumt; den Rundbogen nicht gänzlich ausgeschlossen, und die Bedachung im stumpfen Winkel construiert. Fremdes Ornament ist nicht aufgenommen; alle Verzierungen und Gliederungen sind — wo immer möglich — im Geiste der Antike geformt. Schon hieraus sieht man, daß weder organische noch harmonische Durchbildung eine Bedingung der italienischen Gothik ist: Sie folgt einem natio-

nalen, von der Antike nie ganz geschiedenen Schönheitsgefühl, und wo sie durch die Macht des Spitzbogens und seiner Ueberdeckungen gezwungen ist, der Façade einen spitzwinkeligen Dreigiebel-Abschluß zu geben, thut sie es nur zum Schein, indem sie ihn vor dem flachen Dach frei in die Luft als Decoration hinaufbaut.

Der Widerspruch, der in der Verbindung der Elemente gothischer und antiker Baukunst liegt, mußte bei fortschreitender Entwickelung des Kunstsinnes in Italien unerträglich werden und eine Entscheidung herbeiführen, die nicht lange zweifelhaft bleiben konnte. Das nationale Schönheitsgefühl, das die Erinnerung an die Formen der antiken Baukunst durch alle Wandlungen der Zeiten als unveräußerliches Erbtheil festgehalten, bedurfte keines äußern Zwanges, um sich von der von fremdher eingeführten Kunst loszusagen und den Baustyl wieder auf die Quelle zurückzuführen, von der er ausgegangen: auf die Kunst des Alterthums, deren Grundcharakter — bei aller Pracht und Größe — Einheit, Einfachheit und constructive Wahrheit ist.

Es kann an dieser Stelle meine Absicht nicht sein, die Baugeschichte in die Tiefe und Breite zu verfolgen; ich beschränke mich auf kurzgefaßte Mittheilungen über einige der hervorragendsten Meister der Renaissance, in deren Werken der Charakter dieser gründlichen Umwandlung des Baustyls auf das bestimmteste sich kund gibt.

Der erste derselben ist Leon Battista Alberti aus Florenz, geb. zwischen 1393 und 1398, zugleich als Architekt und Maler, wie als Dichter und wissenschaftlicher Schriftsteller berühmt; gest. 1472 zu Florenz, wo er in der Gruft seiner Vorfahren ruht, und in neuer Zeit ein Ehrendenkmal aus der Werkstatt Bartolini's erhalten hat. Sein Hauptwerk ist die Kirche S. Francesco in Rimini, die bereits im 14. Jahrhundert be-

gonnen, und deren Vollendung ihm von Sigismund Malatesta von Rimini 1447 übertragen worden. Was im Styl der italienischen Gothik bereits ausgeführt war, wie die Fenster, ließ er stehen, fügte aber keinen Stein in dieser Kunstform mehr hinzu. Nach dem Vorbilde eines antiken Peripteros-Tempels führte er an den Langseiten offne Arcaden auf im Rundbogenstyl, mit antiker Gliederung, und gab ihnen nicht Säulen zu Stützen, sondern Pfeiler, da die antike Kunst Säulen nur mit horizontalem Gebälk belastet. Dennoch sieht man an der (unvollendet gebliebenen) Façade 4 schöne korinthische Säulen und 3 Arcaden für 3 Eingänge. Für alle architektonischen Gliederungen, Formen und Verzierungen, wie namentlich für die Säulen, hielt er sich streng an seine nach der Antike gemachten Studien und fügte zur Verstärkung des Eindrucks eine Reihe von Sarkophagen in antiker Gestalt hinzu, die er unter den Arcaden der Außenseite des Langhauses aufstellte. — Ich übergehe die von ihm in Florenz und Mantua aufgeführten Gebäude und füge nur hinzu, daß er seine architektonischen Grundsätze in einem (lateinisch geschriebenen) Werke „de re aedificatoria“ niedergelegt hat.

Nächst Leon Battista Alberti hat sich Filippo Brunelleschi aus Florenz, geb. 1375, gest. 1444, großen Ruhm bei der Wiedergeburt der antiken Baukunst erworben. Wohl schließt sich sein erstes und kühnstes Werk, mit welchem er den Unglauben und die Unkenntniß seiner Kunstgenossen überwunden, die mächtige Kuppel von S. Maria del Fiore zu Florenz, mit ihrer achtseitigen Basis noch dem System der italienischen Gothik an, aber im Ornament tritt schon mit größter Entschiedenheit der Styl der Renaissance auf. — Der Palast Pitti, von Brunelleschi 1440 erbaut, hat in seiner Grundanlage, mit seinen festungsmäßigen, gewaltigen Rustico-Mauern, allerdings noch sehr das Gepräge des Mittelalters; doch schon in den Formen und Ver-

hältnissen der Portale und namentlich der großen, im Halbkreisbogen abgeschlossenen Fenster tritt der Unterschied gegen die ältern Paläste deutlich hervor. Mehr aber noch muß die Kirche San Spirito in Florenz als diejenige seiner Schöpfungen betrachtet werden, darin seine eigenste Kunstrichtung zu erkennen ist. Auf der Grundlage des lateinischen Kreuzes, das sich in der Anordnung der Säulen auf das vollkommenste wiederholt, indem die Anlage der Seitenschiffe um den ganzen innern Raum der Kirche fortgeführt ist, mit rechtwinkeligem Abschluß sowohl der Ostseite, als des Querschiffs, ist diese Kirche in eindrucksvoller Einfachheit und Klarheit aufgeführt. Weniger streng allerdings als Alberti, der die Verbindung von Säulen und Bogen als Träger schwerer Massen verwarf, ließ er die Arcaden, denen er die Mittelschiffswand aufgebürdet, auf Säulen ruhen, schob aber zwischen Säulencapitäl und Bogen ein Glied ein, das als das Stück eines vollständigen korinthischen Gebälkes wenigstens zum Schein die horizontale Architravconstruction vorstellte. Das Capitäl ist dem römisch-korinthischen nachgebildet, die Säulenbasen, wie alle architektonischen Glieder, halten sich ebenfalls genau an antike Vorbilder; und eine horizontale, mit Casettierungen verzierte Decke versieht die Stelle des Gewölbes. Ueber der Kreuzung erhebt sich eine nicht hohe, kreisrunde Kuppel; halbkreisrund sind die Fenster abgeschlossen, an der untern Umfassungsmauer ringsum in halbkreisrunde Nischen eingesetzt. Größte Ruhe in äußerster Gleichförmigkeit bildet den entschiedensten Gegensatz zu der Baukunst der italienischen Gothik; und die Romantik ist überwunden; die Renaissance ist ins Leben getreten! — Die zweite von Brunelleschi in Florenz vollendete Kirche, S. Lorenzo, ist fast eine Wiederholung der ebengedachten zu nennen, soweit sie sein Werk ist, da er den bereits bestehenden Bau nur umzugestalten und zu vollenden hatte.

Mit dem Zunamen des „Urbinaten" ist ein Architekt des 15. Jahrhunderts bezeichnet, der — wenig gekannt — als einer der thätigsten Förderer und Erneuerer antiker Bauformen angeführt werden muß: Baccio Pintelli. Wir wissen von seinen Lebensumständen wenig; von seiner Betheiligung aber bei dem Palastbau von Urbino war bereits die Rede. In Rom werden ihm verschiedene bedeutende Bauten zugeschrieben: die Kirche S. Agostino von 1470 (bis 1483); die Sixtinische Capelle, 1473; S. Maria del Popolo 1472? oder 1475; ferner Sti. Apostoli, S. Pietro in Vincoli, Ponte Sisto; S. Maria della Pace; S. Pietro in Montorio, u. m. a. Pintelli ist noch nicht ganz frei von romantischen Erinnerungen, wie er denn namentlich Rosetten mit Säulchen und spitzbogigem Maßwerk hie und da anwendet; selbst von den Scheinfaçaden der italienischen Gothik hat er sich nicht ganz frei gehalten; wohl aber hat er in seinen Pilastercapitälen und allen Profilierungen möglichst correct die antike Form nachgebildet; ganz besonders aber die Motive antiker Ornamentik in eigenster Weise mit Phantasie und Schönheitssinn neu belebt, wie dies an den Thüren von S. Maria del Popolo, S. Pietro in Montorio, ganz besonders aber am Palast von Urbino sichtbar ist. — Die Nachrichten über ihn reichen bis 1491.

Die bisher angeführten Versuche eines neuen Baustyls beschränkten sich, wie wir gesehen, auf möglichst genaue Nachahmung der antiken Bauformen, wobei Reminiscenzen an die verlassene Gothik immer noch hie und da vorkamen. Einen wirklich neuen, eigenthümlichen, in sich vollkommen harmonischen Styl auf Grund der Studien antiker Architektur geschaffen zu haben, ist das Verdienst von Donato Lazzari, genannt Bramante, aus einem Dorfe in der Nähe von Urbino, geb. 1444, gest. zu Rom 1514. Wie fast alle ältern Künstler, übte er Malerei und

Bildnerei zugleich mit der Baukunst aus, fand aber bald in der letztern seinen ausschließlichen Beruf. Glücklich in Erfindung, geschmackvoll in Anordnung und Ausschmückung, von feinem Gefühl für die Schönheit der Verhältnisse, machte er von den antiken Bauformen einen solchen Gebrauch, daß sie ganz absichtslos und wie innerlich nothwendig, durch gar keine andern zu ersetzen, an der Stelle, wo er sie angewendet, erscheinen. Alles Herbe und Schwerfällige, alles Eintönige und Trockne der Nachahmung ist verschwunden: Säulen, Pfeiler und Gebälk, Bogen, Friese und Gesimse, ja die todten Mauermassen selbst sind von der Schönheit belebt; über alle Werke Bramante's ist der Zauber der Anmuth ausgegossen.

Nachdem Bramante längere Zeit in den Städten der Romagna gearbeitet, ging er nach Mailand, wo er von 1476 bis 1499 gelebt und viele Werke ausgeführt hat. 1488 war er beim dortigen Dombau angestellt und zugleich beauftragt, den Dom in Pavia zu bauen, wovon die Zeichnung sich noch lange Zeit erhalten hat. Von den vielen Gebäuden in Mailand und der Umgegend, die ihm zugeschrieben werden, nenne ich die Kirche S. Maria presso S. Celso, den Seitenporticus von S. Ambrogio; die in Form eines achtseitigen Tempels erbaute Sacristei von S. Satiro, auch Kuppel und Chor von S. Maria delle Grazie, sowie die ehemalige Barnabitenkirche Canepanova in Pavia. Seine bedeutendste Thätigkeit entfaltete er in Rom, wo er ums Jahr 1500 mag angekommen sein. Für den Cardinal Pietro Caraffa baute er den Klosterhof in S. Maria della Pace; für Hadrian von Corneto den Palast im Borgo (jetzt dem Fürsten Torlonia gehörig); für Raffaello Riario den Palast der Cancelleria mit dem Hofe, dessen Schönheit als unvergleichlich gepriesen wird; im Klosterhof von S. Pietro in Montorio einen kleinen runden Tempel, ein vielgepriesenes reizendes Musterwerk

der Architektur. Von seinen im Auftrag von Papst Julius ausgeführten Arbeiten am Vatican und an der Peterskirche wird später besonders die Rede sein, wenn uns der Verlauf des Lebens von Raphael und die Beziehungen desselben zu Bramante dahin führen. Sind nun Schönheit, Anmuth und Harmonie die Vorzüge von Bramante's Werken, so dürfen wir auch wohl die eigenthümlichen Merkmale aufsuchen, die seinen Styl vor einem andern kennzeichnen.

Zwei architektonische Formen, gleich anziehend für den Architekten, und beide principiell sich ausschließend, Säule und Bogen, ließen die Vorgänger Bramante's nicht zu einem befriedigenden Abschluß ihrer Bestrebungen gelangen. Bramante behielt für den Bogen den Pfeiler, für die Säule das horizontale Gebälk; aber indem er beide verband, gewann er eine neue architektonische Anordnung, der sein Schönheitssinn das Gepräge vollkommenster Harmonie gab. Von Pfeiler zu Pfeiler schlägt er feingegliederte Archivolten; an den Vorderseiten aber der Pfeiler führt er Säulen auf, die durch ein nach antiken Mustern geformtes horizontales Gebälk verbunden sind, darauf die Mauermasse ruht. Nach diesem System hat das rundbogige Portal der Cancelleria zu beiden Seiten Säulenstellungen, die einen Altan tragen; die halbkreisrund abgeschlossenen Fenster wußte er durch eine rechtwinkelige Einfassung mit der Horizontalen in Uebereinstimmung zu bringen; ja er fand jene überraschende Vereinigung von drei Fenstern, von denen das mittlere halbkreisrund überbogt ist, während die beiden Seitenfenster rechtwinkelig abschließen. —

In dem kleinen Tempel von S. Pietro in Montorio versuchte er mit vielem Glück die Wiederbelebung der Anlage eines antiken Monopteros peripteros, gab ihm aber zwei Stockwerke, deren oberes er mit einer Kuppel überwölbte, und mit Pilastern

zwischen Nischen und einer offenen Galerie umgab, die von dorischen Säulen mit horizontalem Gebälk getragen wird.

Wie es im Großen und Ganzen ihm gelang, mehr im Geiste der antiken Kunst zu schaffen, als nur ihre Anlagen und Ausführungen zu wiederholen, so behandelte er auch die einzelnen Formen mit einer gewissen Selbständigkeit und erfand somit — allerdings mit Anschluß an die Antike — die neuen Säulenordnungen der Renaissance. Seine dorischen Säulen sind schlank, haben attische Basis, einen deutlich ausgedrückten Hals, einen niedrigen, nur wenig ausladenden Echinus, einen Abacus mit einer Deckplatte unter dem Architrav, der sich dem ionischen nähert, und einem vielgegliederten, vortretenden Gesims über dem Fries mit den Metopen. In ähnlicher Weise, und stets von demselben neuschaffenden Schönheitssinn geleitet, erfand er eine ionische, eine korinthische, eine zusammengesetzte Ordnung neuen Styls, wie wir sie u. a. in der nach seinen Zeichnungen, auf Grundlage eines griechischen Kreuzes, erbauten schönen Kirche S. Maria della Consolazione in Todi mit größter Vollkommenheit ausgeführt finden.

Bildnerei.

Weniger klar und sicher, als bei der Baukunst, war bei der Bildnerei der Zusammenhang mit der Kunst des Alterthums. Gelang es auch der neuen Religion, die Ueberlieferungen der alten für die heiligen und symbolischen Gestalten an Sarkophagen noch eine Zeit lang festzuhalten, ja bediente sie sich der Formen der alten Plastik mit derselben Unbefangenheit, wie der alten Sprache: so schwand doch nach und nach das künstlerische Vermögen so sehr, daß im 8. und 9. Jahrhundert der Meißel des

Bildhauers nur noch Mißgestalten, ohne Form, Verhältniß und Ausdruck zu Stande brachte, und daß selbst noch im 12. Jahrhundert die neuerbauten Kirchen und Dome in Pisa, Lucca, Pistoja, in Florenz, Modena, Parma 2c. von namhaften Meistern, wie Biduinus, Gruamons, Robertus u. A. mit Sculpturen versorgt wurden, wie sie der ungeschickteste Handwerker des Alterthums nicht hätte zu Markte bringen dürfen. — Da trat der überraschende Umstand ein, daß gleichzeitig mit der beginnenden Abweichung von den Formen der antiken Architektur im romanischen Baustyl, die Sculptur bedingungslos und unbegrenzt der Nachahmung der Antike sich hingab. Mit einer beispiellosen Energie sagte Nicola Pisano (1200 bis nach 1275) sich von den Gewohnheiten seiner Vorgänger, der puppenhaften Gestaltung der Figuren ohne Formen- und Schönheitssinn los, und warf sich mit ganzer Seele auf das Studium antiker Bildwerke, wie er sie an Urnen und Sarkophagen im Campo santo zu Pisa fand, und bildete — allerdings noch ohne Beachtung der Proportionen und der Bewegung des menschlichen Körpers (auch der Thiere) — ihre Gestalten und Züge nach, unbekümmert um den Unterschied zwischen einer Cleopatra und der heiligen Jungfrau; zwischen einem indischen Bacchus und einem Hohenpriester zu Jerusalem; oder zwischen einem Jupiter und der allegorischen Figur der Unschuld. Es war ihm allein, rücksichtslos und um jeden Preis für seine Kunst um die Wiedergewinnung der Schönheit zu thun, die er so reichlich über die Werke des Alterthums ausgegossen fand.

Der Rückschlag freilich konnte nicht ausbleiben: die Restauration der Antike war verfrüht! Unter dem Einfluß der romantischen Architektur und im Bewußtsein einer innern Verschiedenheit christlicher und heidnischer religiöser Anschauungen, das natürlich stärker bei den Gegenständen, als bei den Orten der

Verehrung und Anbetung hervortreten mußte, bildete sich schon durch Nicolas' Sohn, Giovanni, der mehr nach Stärke des Ausdrucks, als nach Schönheit der Form strebte; sodann noch mehr durch dessen Nachfolger, Andrea und Nino, ein eigenthümlicher Styl christlicher Bildnerei aus, der eine große Verbreitung über ganz Italien erhielt, so daß wir ausgezeichnete Werke desselben in Mailand und Pavia wie in Neapel, in Padua und Venedig wie in Orvieto und Arezzo antreffen, und als dessen vollendetstes das Tabernakel in Or San Michele zu Florenz von Andrea di Cione gepriesen werden muß.

Wir werden gut thun, bei diesen und einigen verwandten Werken etwas länger zu verweilen, nicht nur, weil sie in enger Verbindung mit der gesammten Kunstentwickelung Italiens stehen, sondern vornehmlich, weil mit ihnen eine Richtung eingeschlagen worden, in welcher Raphael seinen höchsten Zielen nachgestrebt hat.

Wenn die Sculptur des Alterthums ihre besten Kräfte an die vollendete Darstellung einer Gottheit, an die Ausführung einer Statue oder Statuengruppe gesetzt, so sehen wir die christliche Sculptur von Anfang an von durchaus andern Interessen geleitet. Es fiel keinem Bildhauer im Mittelalter ein, die Gestalt des allmächtigen Gottes, oder Christi, oder selbst der Madonna und anderer Heiligen in der Weise in Marmor oder Erz zur Aufgabe seiner Kunst machen zu wollen, wie ein griechischer Künstler Götter und Heroen gebildet: es lag ihnen viel näher, eine Fülle des Stoffs auszubreiten, Lebensgeschichten eines Individuums, Entwickelungsgeschichten der Kirche oder der Menschheit in einer Reihe von Sculpturen zu geben und allenfalls das Bildniß eines Verstorbenen auf den Deckel seines Sarkophags zu legen. Eingeflochtene allegorische Figuren betonten noch besonders nachdrücklich die Absicht, Gedanken zu wecken oder aus-

zusprechen. So brachte schon Nicola Pisano bei der Kanzel des Baptisteriums daselbst (1260) zwischen den Darstellungen von der Geburt Christi, der Anbetung der Könige, der Darstellung im Tempel, der Kreuzigung und dem Jüngsten Gericht, die Gestalten der Propheten und Evangelisten an, und unterhalb derselben die Allegorien von Caritas, Fortitudo, Humilitas, Fidelitas, Innocentia und Fides; bei der Kanzel von Siena wiederholte er mit Erweiterungen diese Anordnung; und seine nächsten Nachfolger blieben ihr treu. So ist an dem Grabmal des H. Dominicus zu Bologna von den Schülern des Nicola (1267) in einer Reihenfolge von Reliefs, zwischen denen Christus am Kreuz, Madonna und die vier Doctoren der Kirche in kleinen Figuren stehen, das Leben und die Wunderkraft des Heiligen geschildert. Die von Giovanni Pisano für den Dom in Pisa, für S. Andrea in Pistoja gefertigten Kanzeln, das Hauptaltarwerk im Dom zu Arezzo mit dem Leben des H. Donatus und den Stadtpatronen, befolgen dasselbe System, das in besonders anmuthiger Form von Andrea Pisano an dem Portale der Südseite des Baptisteriums zu Florenz auftritt, wo allegorische Gestalten — Glaube, Hoffnung, Stärke rc. — gleich leitenden Gedanken die Darstellungen aus des Täufers Leben und Streben begleiten. Aber zu freier Entwickelung kommt das System durch Giotto, der an dem von ihm 1334 begonnenen Glockenthurm des Domes zu Florenz den Versuch wagt, eine Culturgeschichte der Menschheit in einzelnen Reliefs zu geben: von der Schöpfung des Menschen und seiner ersten Arbeit nach der Vertreibung aus dem Paradiese anfangend, das Hirtenleben und die ersten Erfindungen zur Erhaltung und Ergötzung des Lebens schildernd. Er geht sodann fort zu Anklängen an die Urreligion, zu Hausbau und häuslicher Einrichtung und Thätigkeit. Mit der fortschreitenden Cultur kommt Verkehr, Schiffahrt, Gesetzgebung und

neben Ackerbau und Viehzucht auch der Krieg. Dann aber folgen Künste und Wissenschaften und überhaupt höhere Bildung, durch Orpheus, Platon, Aristoteles, Apelles, Ptolemäus, Donatus rc. bezeichnet. Aber immer höher steigend am Thurme gewinnt Giotto auch immer höhere Stufen der Bildung und kommt nun zu den Cardinaltugenden, zu den Werken der Barmherzigkeit, zu den Seligpreisungen der Bergpredigt und zu den Sacramenten der Kirche. —

Von ähnlicher, in Beziehung auf Ausführuvg aber viel größerer Bedeutung ist das große Tabernakel in Or San Michele in Florenz von Andrea di Cione 1359, wo wir, umgeben von Engeln und Propheten, die Geschichte der heiligen Jungfrau sich entfalten sehen, und dabei allegorische Figuren, gleichsam die Seele der Ereignisse; bei ihrer Geburt und ihrem ersten Tempelgang den Glauben; bei ihrer Vermählung und Verkündigung die Hoffnung: bei der Geburt Christi und der Anbetung der Könige die Liebe; bei dem Opfer im Tempel und beim Aufruf zur Flucht nach Aegypten die Stärke (?), und bei dem Tod und der Verklärung Mariä die Unschuld (!). — Von kaum minderer Bedeutung in dieser Richtung ist das Grabmal des Pietro Martire in S. Eustorgio zu Mailand von Giov. Balduccio 1339; die Arca di S. Agostino im Dom zu Pavia vom J. 1362; das Grabmal des kriegerischen Bischofs Guido Tarlati von Pietramala im Dom von Arezzo, von Agostino und Angelo von Siena 1330 mit 16 Reliefdarstellungen aus seinem Leben, u. v. a. m. Erst Nino Pisano um 1360 geht zu selbständidigen, lebensgroßen Statuen fort (in S. Caterina und Madonna della Spina zu Pisa), aber mit Vorliebe beharrt man auf dem bisher befolgten Wege. So legt Ghiberti bei den Thüren des Baptisteriums zu Florenz sichtlich den größten Werth auf Figurenreichthum in Verbindung mit einer Ornamentik, die die Phan-

tasie zugleich mit den Sinnen beschäftigen soll. In ähnlicher Weise führen auch Donatello, Michelozzo u. A. Kanzeln, Reliquiarien und Grabmäler aus, während erst mit dem wiedererwachten Studium der Antike die Lust sich zu regen beginnt, unabhängig von der Architektur, und nur den Impulsen der Sculptur folgend, selbständige Statuen zu schaffen, und einen Werth auf möglichst vollkommene Durchführung der Arbeit in technischer Beziehung zu legen.

Die fortschreitende Kunst sah alsbald mehre verschiedene Wege vor sich aufgethan zu größerer Vollendung. Der eine wies nach den bereits von Nicola aufgestellten Zielen, mit Hülfe der Antike und in der möglichst genauen Nachahmung ihrer Formen in den Besitz der Zauberkraft der Schönheit zu kommen. Dahin wandten sich vornehmlich Pietro und Tullio Lombardi in Venedig, auch Alessandro Leopardi daselbst, von denen man namentlich in S. Giovanni und Paolo an den Prachtgrabmälern der Dogen Pietro und Giov. Mocenigo und Andrea Vendramin Architektur und Sculptur im Styl der Antike in Verbindung mit christlichen Darstellungen und bezeichnenden Allegorien neben den Bildnißgestalten der Verstorbenen sieht.

Obschon nun daneben andere Künstler, wie Donatello, Pollajuolo, Luca della Robbia, eine möglichst genaue Uebereinstimmung mit der Natur, und somit statt der Schönheit die Wahrheit zur Aufgabe der Kunst gemacht, und ungeachtet ihrer oft sehr unschönen Gestalten eine überraschende Wirkung hervorgebracht, so ließ sich doch die Bildnerei nicht verleiten, in dieser Richtung weiter vorwärts zu gehen. Allein die Bedeutung der Naturwahrheit war ins Bewußtsein gedrungen, und ohne dieselbe mußte selbst die genaueste Nachahmung schöner antiker Formen leblos erscheinen und kalt lassen. Es war der Malerei gelungen, die Mittel zu finden, den Anforderungen der Wahr-

heit zugleich mit denen der Schönheit zu genügen, und da sie vermöge ihrer Mittel der Darstellung die Naturwahrheit mehr in ihrer Gewalt hat und auf Massenwirkung angewiesen ist, Charakter und Ausdruck bestimmter bezeichnen kann, so ward sie tonangebend auch für die Sculptur, so daß sich ein mehr malerischer Styl auch in der Bildnerei Bahn machte. Dabei verlor man die Gesetze der Schönheit, wie sie in der Antike sich verwirklicht, nicht aus den Augen, und achtete vornehmlich auf Proportionen, maßvolle Haltung und Bewegung und mit besondrer Lust und glücklichstem Erfolg auf die Ornamentik. Aus den Bestrebungen aber der vorausgehenden Zeiten behielt man vornehmlich die Vorliebe für sinnvolle Zusammenstellungen, bei denen allegorischen Gestalten rühmlicher Eigenschaften ein weiter Spielraum angewiesen blieb. So bildete sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts jener Styl christlicher Bildnerei in Italien aus, der, ohne dem antiken Princip der Formenschönheit zu entsagen, doch vielmehr in Uebereinstimmung mit der Malerei auf eine ausdrucksvolle charakteristische Darstellung, weiche Formengebung und belebende Schattenwirkung hinarbeitete, und einen besondern Werth auf breite Gewandmassen und einen mehr die Gestalt und Bewegung, als die Körperformen bezeichnenden Faltenwurf legte. Daß dieß unter stets wachsender Einwirkung des Studiums der Antike geschehen konnte, beweisen die heiligen Gestalten Matteo Civitali's in Lucca, deren seelenvolle Schönheit an die Engel Dom. Ghirlandajo's erinnern; vornehmlich aber die Altäre und Grabmäler von Andrea und Jacopo Sansovino und ihren Schülern in Rom: das Grabmal des Card. Pietro Riario in der Apostelkirche; des Bischofs Giov. Batt. Savelli in S. Maria d'Araceli; der Cardinäle Ascanio Maria Sforza Visconti und Girolamo Basso in S. Maria del Popolo u. a. m., bei denen man im Zweifel ist, ob man mehr

die Feinheit und Reinheit des Geschmacks, Phantasie und Schönheitssinn (im Ornament) oder Lebendigkeit und Wahrheit der Darstellung bewundern soll.

Auf dieser Stufe der Ausbildung stand die christliche Sculptur, als Michel Angelo auftrat und ihr neue Wege bahnte.

Malerei.

Hatte sich die moderne Architektur in möglichst enger Verbindung mit der Kunst des Alterthums zu halten gesucht und verstanden, so war die Sculptur, obschon sie für sich die Gesetze der Schönheit aus derselben Quelle schöpfte, doch auf Gewinnung eines eigenen Weges bedacht gewesen, der ihr vom Genius der neuen Religion, seiner Fülle eigener Gedanken und Anschauungen, seiner Tiefe und Wärme der Empfindung, seinem Bedürfniß, den höhern Werth des Geistigen und Uebernatürlichen hervorzuheben, das blos Leibliche unterzuordnen und möglichst zu verhüllen, ohne der Uebereinstimmung mit dem Leben und der Natur zu entsagen, angewiesen worden. Noch entschiedener mußten die Merkmale einer neuen, aus einer neuen Religion hervorgegangenen Kunst auf dem Gebiete der Malerei hervortreten, deren Mittel eine viel größere Ausbreitung in dieser Richtung an die Hand geben. Und dennoch zieht sich auch hier derselbe rothe Faden, den die Erinnerung an das heidnische Alterthum in die Werke der christlichen Baukunst und Bildnerei in Italien eingewebt, auch durch die Schöpfungen der Malerei, durch welche das Christenthum seine Tempel und Altäre ausgeschmückt hat. Die Gemälde in den Katakomben, die Mosaiken in und an den ältern Kirchen und Grabmälern stimmen in Anordnung, Bekleidung und Styl sehr genau mit ähnlichen Werken antiker

Kunst überein, wie sie sogar ihre symbolischen und allegorischen Gestalten (Sol, Luna, Tellus, Okeanus rc.), jedenfalls ihre symbolische Auffassungsweise beibehalten.

Aus den Mosaiken der Basiliken und den Altartafeln, wie sie bis ins 13. Jahrhundert vornehmlich von oder nach byzantinischen Meistern handwerksmäßig angefertigt wurden, hatte die zu neuem, selbständigem Leben erwachende Kunst in Italien das Uebernatürliche der Auffassung, besonders hervorgehoben durch tellerförmige große goldne Heiligenscheine, und durch den Goldgrund hinter den Gestalten; das kirchlich Feierliche der Anordnung in strenger Symmetrie, auch das Typische in der Charakteristik und Darstellung mit herübergenommen. Die Madonnenbilder von Guido von Siena (1220), die Altartafel Cimabue's in S. Maria novella zu Florenz und sein großes Mosaik in der Tribune des Domes von Pisa (1303), sowie die heiligen Gestalten des Duccio im Dom von Siena liefern den Beleg dazu, zeigen aber auch zugleich den Fortschritt zu eigenthümlichem Wollen durch ein Bestreben nach Formenschönheit und nach einer Wahrheit, von welcher die Figuren byzantinischen Styls mit ihren conventionellen, aller Wirklichkeit entbehrenden, willkürlichen Andeutungen von Zügen, Muskeln und Gewandfalten noch weit entfernt waren.

Mit dem Aufblühen einer von der Tradition unabhängigen volksthümlichen Sprache und Literatur trat auch ein Umschwung in der bildenden Kunst ein, der in den Werken der Malerei am sichtbarsten wurde. Dante's Göttlicher Komödie war es vorbehalten, den Ton anzugeben für große, malerische Conceptionen, geschichtlichen Personen und Ereignissen eine allgemeine Bedeutung beizulegen, Bilder an Bilder zu reihen und sie durch einen leitenden Gedanken zu einem Ganzen, gleichsam zu einem Gedicht zu verbinden.

Den Werth der dieser ganzen Kunstrichtung zu Grunde liegenden symbolischen Auffassung und feierlichen Anordnung hat vor Allen Giotto erkannt und — wie wir an dem Christus in der Engelglorie in der Mariencapelle der Arena zu Padua, im Jüngsten Gericht daselbst, in seinem Altargemälde in S. Croce zu Florenz rc. sehen — festgehalten. Nur ist er dabei nicht stehen geblieben; er sah sich bereits vor andern und neuen Aufgaben. Ihn drängte es vor Allem, den Kreis der Darstellungen zu erweitern, neuen Stoff der Kunst zuzuführen; dem Gedanken eine freie Mitwirkung zu sichern, der Kunst selbst die größte Ausbreitung zu gewinnen, ja sogar die Schranken niederzureißen zwischen den einzelnen Künsten, so daß er zugleich ausübender Maler, Bildhauer und Baumeister war. Die Malerei mochte er nicht allein auf Altartafeln angewiesen sehen: ganze Capellen und Kirchen sollten mit Gemälden bedeckt werden! nicht allein die biblischen Geschichten sollten den Stoff liefern: auch die Kirche mit ihren Einrichtungen, ihren Festen, ihren heiligen Legenden; aber wie viel und wie mannichfach die Bilder waren, er wußte sie unter einem gemeinsamen Gesichtspunkte zusammenzufassen und gab ihnen durch eine gedankenvolle Conception die Weihe der Poesie. So schuf er in der von den Scrovegnis als Familien-Grabstätte erbauten Mariencapelle in der Arena zu Padua eine Folge von Frescobildern, die sie von der Decke bis zum Fußboden bedecken, und die als ein durch alle Tonarten durchgeführter Lobgesang auf die heilige Jungfrau und der in ihrer Verherrlichung sinnbildlich dargestellten Seelenunsterblichkeit mit Paradies und Hölle sich leichtverständlich kund geben. Deutlich erkennt man im „Jüngsten Gericht" und vornehmlich in der Hölle und ihren Schreckgestalten und Qualen die Wirkung Dantesker Phantasien, und in den Tugenden, die zum Paradies, in den Lastern, die zur Hölle führen, einen freien Gebrauch von

der in der Göttlichen Komödie herrschenden Darstellweise. In der Madonnenkirche dell' Incoronata zu Neapel malte Giotto*) in Bildern aus dem Leben die sieben Sacramente; in S. Francesco zu Assisi das Leben, Wirken und Sterben des heil. Franz, sowie seine Verherrlichung nebst den Gelübden des von ihm gestifteten Ordens: Armuth, Keuschheit und Gehorsam; wobei er die Symbolik so weit durchführte, daß er eine förmliche kirchliche Vermählung zwischen dem heiligen Mönch und einer in Lumpen gekleideten Frau (der Armuth) darstellte; in S. Croce zu Florenz malte er außer mehren Legenden jene merkwürdige Parallele zwischen der Lebens- und Leidensgeschichte Christi und des heil. Franz, die nahebei an Blasphemie grenzt.

Zugleich erkannte er die Unzulänglichkeit der bisherigen Mittel, der traditionellen starren Formen für Darstellungen, wie die seinigen, die allerdings in der Welt der Gedanken sich bewegten, aber überall an das wirkliche Leben streiften. Auf dieses war deshalb sein Auge gerichtet, aus ihm schöpfte er die Motive für die Darstellung und Charakterzeichnung, und strebte nach dem möglichst wahren Ausdruck in Mienen und Bewegungen. Indem er aber nur allgemeinen Eindrücken sich hingab, konnte er das Leben auch nur in allgemeinen Umrissen aufnehmen, und bildete auf diesem Wege einen ihm eigenen Styl, eine Kunstsprache, die durch ihre Lebendigkeit und Wahrheit des Ausdrucks überraschte und durch die Leichtigkeit ihrer Handhabung sich so eindringlich empfahl, daß sie nicht nur sogleich in Italien allgemein wurde, und selbst über die Grenzen Italiens hinaus sich verbreitete,

*) Bekanntlich sind diese Fresken neuerdings ihm abgestritten worden, weil die Kirche der Incoronata aus der Zeit nach Giotto's Tode stammt. So entschieden aber tragen sie das Gepräge von Giotto's Kunst, daß ich der Annahme folge, das Gewölbe, an welchem sie sich befinden, habe ursprünglich zu der Capelle des unmittelbar daranstoßenden Justizpalastes gehört.

sondern auch nahebei ein Jahrhundert lang fast unverändert beibehalten wurde.

Riesenschritte in ihrer Entwickelung hatte die Kunst durch Giotto's Leistungen gethan; er hatte ihr, wie Dante der Poesie, eine Sprache gegeben, und indem diese sich — selbst von weniger großen Talenten — mit Leichtigkeit handhaben ließ, konnten seine Nachfolger ihr Sinnen und Schaffen vornehmlich auf den Inhalt ihrer Werke richten, der bei dem quellenhaften Reichthum ihrer dichtenden und bildenden Phantasie eine fast unbegrenzte Ausdehnung erhielt. Wohl ward fortwährend für den Schmuck der Altäre, dem Herkommen gemäß, durch einzelne Marien- und Heiligenbilder gesorgt; aber Befriedigung suchte und fand die Kunst nur in jenen großen Conceptionen, in denen die bedeutenden Lebensereignisse der Heiligen in Zusammenhang mit der Kirche und ihren Gründern dargestellt, oder große religiöse und geschichtliche Gedanken und Anschauungen im Bilde entwickelt werden; Werke, denen wir das Verdienst zuschreiben müssen, die Grundlage für die Größe der italienischen Kunst geworden zu sein, wie sie in gleicher Herrlichkeit die übrige Welt nicht kennt. Es ist hier nicht am Orte, auch nur im Allgemeinen die Malereien des 14. Jahrhunderts anzuführen, die — so zu sagen — auf diesem Boden in Italien gewachsen. Allein einige derselben möchte ich um so lieber meinen Lesern ins Gedächtniß rufen, als sie den leitenden Geist der Kunst jener Zeit besonders deutlich bezeichnen, und als derselbe in der italienischen Kunst bis in die Tage Raphael's und durch Raphael selbst jene unsterblichen Werke geschaffen, die ihren größten Ruhm bilden und sie zum Gegenstand der Bewunderung und des Entzückens und zum Vorbild für die nachfolgenden künstlerischen Bestrebungen gemacht haben.

Unter den ersten dieser Werke nenne ich die Malereien der

s. g. Spanischen Capelle in S. Maria novella zu Florenz, welche zum Theil von Giotto's erstem Schüler, Taddeo Gaddi, herrühren. In Verbindung mit den Darstellungen von Kreuztragung, Kreuzigung und Höllenfahrt Christi, sowie seiner Auferstehung und Himmelfahrt werden hier die beiden Hauptwände eingenommen von der Verherrlichung der christlichen Kirche durch zwei ihrer eifrigsten, dem Dominicaner-Orden angehörenden Heiligen: durch den H. Dominicus und den H. Thomas von Aquino. Das eine dieser Gemälde gibt sich als ein Bild der streitenden und der triumphierenden Kirche, als der Vorhalle des Paradieses. Papst und Kaiser, als ihre obersten Schirmherren, auf ihrem Throne sind von geistlichen und weltlichen Räthen, von ausgezeichneten Männern und Frauen umgeben. Menschliche Verirrungen und die Mittel, sie unschädlich zu machen, sind auf verschiedene Weise dargestellt. Hunde in Dominicanerfarben (Domini cani) verjagen ketzerische Wölfe und hüten die Schafe der Kirche. Der Weg zum Himmel geht durch die Kirche, zeigt sich über ihr, und wird vom H. Dominicus der Gemeinde nachdrücklich empfohlen. Petrus empfängt oben die Begnadigten und öffnet die Pforte des Himmels, in welchem Christus in der Glorie von Engeln thront. Das Schiff an der Decke ist das Sinnbild der aus dem Kampf erretteten Kirche. — Die Verherrlichung des H. Thomas von Aquino an der Wand gegenüber zeigt diesen Heiligen auf einem Thron, überwundene Ketzer zu seinen Füßen; zugleich umgeben von einer Anzahl weiblicher Gestalten, Allegorien von ihm eignen Tugenden und Wissenschaften, und von Männern, die sich vor ihm in denselben hervorgethan: so das bürgerliche Recht mit dem Kaiser Justinian; das geistliche Recht mit Papst Clemens V.; die speculative Theologie mit Pietro Maestro delle Sentenze; die praktische Theologie mit Severinus Boethius; die Liebe mit Augustinus; die Arithmetik mit Pythagoras; die Geometrie mit

Euklides; die Astronomie mit Ptolemäus; die Dialektik mit Aristoteles; die Rhetorik mit Cicero u. s. w.

In der Capella Strozzi derselben Kirche hat Andrea di Cione das Weltgericht gemalt, so: daß Christus mit den Heiligen des Alten und Neuen Bundes die Chorwand einnimmt, die Wand zu seiner Rechten das Paradies mit den Seligen erschließt und gegenüber die Hölle mit den nach Dante's Vision in gesonderte Kreise vertheilten Höllenqualen sichtbar wird. Unverkennbar ist der Künstler bestrebt, im Gegensatz zu den Gräueln der Unterwelt, die von einer andern Hand geschildert zu sein scheinen, aber auch zu den von Giotto und den meisten Giottisten angewendeten Formen, in seinen Heiligen und Seligen die Rechte der Schönheit zur Geltung zu bringen; während er an einer andern Stelle, bei dem „Triumph des Todes," im Campo santo zu Pisa, der dort einem „Jüngsten Gericht" als Einleitung vorangeht, im Großartigen und Gewaltigen dem Dichter der „Göttlichen Komödie" folgt und uns in erschütternden Bildern die Laune des Schicksals zeigt, das die Elenden und Krüppel trotz ihrer flehenden Bitten um Erlösung übergeht, mit der scharfen Sense des Todes aber Freuden und Lebensgenuß beglückter Menschen niedermäht, oder in scheußlicher Gestalt den Reichen und Mächtigen der Erde mitten in ihrem eitlen gedankenlosen Treiben entgegentritt.

Das Campo santo in Pisa ward noch für andere Maler des 14. Jahrhunderts eine Veranlassung, der angefachten Lust zu großen, beziehungsreichen Bilderfolgen nachzugehen. Da wurde das Leben der Einsiedler in mannichfaltigen Scenen geschildert; von andren Händen die Legende des Schutzpatrons von Pisa, S. Ranieri, bearbeitet; und wieder von andern die Legende der Heiligen Ephesus und Potitus, und Francesco von Volterra

nahm das Buch Hiob des Alten Testaments zur Grundlage einer großartig aufgefaßten, poetisch ergreifenden Darstellung.

Im öffentlichen Palast zu Siena schilderte Ambruogio Lorenzetti in mehren Wandgemälden die glücklichen Folgen einer weisen und guten, und daneben die verderblichen Folgen einer schlechten Regierung; Spinello Aretino aber die siegreiche Macht des Papstthums in den Kämpfen zwischen P. Alexander und Kaiser Barbarossa, die, nach dem dem Künstler gegebenen Programm, mit des letztern demüthiger Unterwerfung endeten.

In allen diesen Kunstschöpfungen, deren Aufzählung für den gegenwärtigen Zweck einer weitern Ausdehnung nicht bedürfen wird, ist der Styl Giotto's mit geringen Modificationen beibehalten, so daß mehre derselben lange Zeit unter seinem Namen gegangen. Einen ersten Schritt zu schärferer Individualisierung der Physiognomien that um 1390 Niccolo Petri in der Passionsgeschichte des Capitelsaales von S. Francesco zu Pisa; doch blieb er, bei aller Lebendigkeit der Phantasie und großer Mannichfaltigkeit der Charaktere, noch befangen im Styl der Giotto'schen Zeichnung.

Bedeutender jedenfalls für die allgemeine Fortentwickelung war, was um 1370 im Norden Italiens, in Padua, geschehen, wo die Nachwirkung von Giotto's Thätigkeit zu neuen Bestrebungen Anlaß gegeben, zu neuen Erfolgen geführt hatte. Die Nachfolger Giotto's aller Orten waren, im vollen Vertrauen auf die Unfehlbarkeit des Meisters, gar nicht auf den Gedanken gekommen, die Natur mit eigenen Augen anzusehen und hatten sie deßhalb in möglichst treuer Befolgung seiner Weise wiedergegeben. Die erste selbständige Auffassung der Natur finden wir unter seinen Nachfolgern bei dem Maler, der in der Capella S. Felice von S. Antonio zu Padua die von Aldighiero da Zevio begonnenen Geschichten des heiligen Jacobus beendigt und

die Passion Christi hinzugefügt: bei — wenn der Name richtig gefunden ist — Avanzo Veronese, der um 1376 auch die neben S. Antonio erbaute Capelle der Carraresen, S. Giorgio, mit der Lebens- und Leidensgeschichte Christi, mit der Krönung Mariä und mit den Legenden der Heiligen Katharina, Lucia und Georg, nebst einem großen Votivgemälde der Stifter a fresco ausgemalt hat. — Allerdings scheint auch Avanzo, gleich den Giottisten, nicht nach dem Modell gezeichnet, sondern Formen, Gestalten, Bewegungen mit scharfer Beobachtung aus dem Leben aufgefaßt zu haben; aber er bediente sich dazu der eignen Augen und fand viel individuellere Züge, als in den Werken Giotto's und der Giottisten anzutreffen sind; und oft möchte man glauben, daß es einen höhern Grad von Naturwahrheit nicht geben könne. Dazu wirkte noch ein besonderer Umstand, der als eine bedeutende Errungenschaft in der Geschichte der Malerei anzusehen ist. Giotto und die Giottisten hatten an die Abrundung der Gestalten noch nicht gedacht; die Gesetze und Wirkungen der Beleuchtung waren ihnen so gut wie unbekannt geblieben; ihre Färbung ging nicht über das einfache Illuminieren zur Steigerung der Lebendigkeit und Deutlichkeit der Zeichnung hinaus. Avanzo rundet seine Gestalten ab, indem er ihnen eine herrschende Localfarbe giebt und diese auf den Höhen und in der Mitte am lichtesten hält und sie nach den Seiten hin bricht oder abtont; und entdeckt damit gleichzeitig das Geheimniß des Colorits, der lebenswahren Färbung, durch die Anwendung kalter Mitteltöne zwischen warmem Licht und Schatten. Ihm auch fällt es zuerst ein, durch große Architekturen den Raum für seine Darstellungen scheinbar zu erweitern und die Gestalten damit freier von dem Grund zu lösen. Die Bildung schöner Formen hat er nicht so sehr vernachlässigt, wie großentheils vor ihm geschehen; aber dennoch legt er sichtlich

einen größern Werth auf individuelle Züge, auf sprechende Naturwahrheit, als auf die Reize der Schönheit.

Diese, das Ziel vornehmlich der idealen Bestrebungen der Kunst, wie sie unbewußt aus der Kunst des Alterthums in die ältern christlichen Kunstleistungen übergegangen, war mitten in Giotto's und seiner Schüler entgegengesetzter, wirkungsvoller Thätigkeit, doch nicht ganz aus dem Bereich der Kunstentwickelung verschwunden. Sie blieb das treibende Prinzip in den Werken des Symon von Siena, der ihr sogar auf Kosten der Wahrheit mit ganzer Seele huldigte. Was inzwischen an Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit fehlte, das suchte er durch den Ausdruck der Seele, durch eine tiefe Innerlichkeit seiner Gestalten zu ersetzen. Ich erinnere nur an das colossale Frescobild von 1315 im öffentlichen Palast zu Siena, Madonna mit Heiligen unter einem Baldachin, und an das große Altarwerk in Pisa, davon einige Theile in der dortigen Akademie sind, eine Tafel in der Sammlung des Herrn Rothpletz in Aarau, und auf welchem eine große Anzahl Heiliger in himmlischer Verklärung abgebildet sind.

Aber die Kunst — so scheint es — bedurfte zu vollkommener Entwicklung erst noch einer schärferen Scheidung des Innerlichen und Aeußerlichen, des Seelischen und Leiblichen, des Idealen und Realen. Die eine, diesen Zweck verfolgende Aufgabe fiel dem frommen Klosterbruder, Giovanni Angelico da Fiesole, zu: die Entkörperung alles Lebendigen, die Vergeistigung alles Irdischen! In der That sind seine Engel und heiligen Gestalten nur leicht und luftig bekleidete Seelen, Visionen und Traumbilder, unberührt von der Sinnenwelt und unbekannt mit ihr; dafür aber auch, namentlich wo er das Paradies schildert, oder die Krönung der heiligen Jungfrau, der reinste Ausdruck von Heiligkeit und Seligkeit, wie ihn vor ihm

keine Kunst erreicht, oder auch nur erstrebt hatte, der unmittelbare Erguß inniger Andacht und kindlichen Glaubens, und wo er Seelenschmerzen vor die Augen führte, tiefinnerstes Mitgefühl, Empfindung durch und durch.

Wie bedeutungsvoll aber auch Fiesole's Auftreten für die christliche Kunst war: dennoch hätte sie sich zu bloßen Schattenbildern verflüchtigen müssen, wenn sie nicht gleichzeitig die Sinnenwelt mit all ihren Gestalten und Kundgebungen in sich aufgenommen, und auch die äußere Wahrheit, die Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit zu erreichen getrachtet hätte. Dazu reichte nun selbst Avanzo's vortreffliches Verfahren nicht aus. Strengere Naturstudien im geschlossenen Raume nach dem lebenden Modell, wie nach sorgfältig gelegten Gewändern mußten gemacht werden, wenn man gründlich zu Werke gehen wollte. Masaccio, indem er dieß that, erreichte damit nicht nur eine genauere Kenntniß des menschlichen Körpers und der Formen des Gefältes, sondern er fand auch hier in dem Gegensatz von Licht und Schatten das Grundgesetz für die Abrundung der darzustellenden Gegenstände, bestimmter und bewußter, als es von Avanzo angewandt worden war. Dazu fügte er, wie wir vornehmlich an seinen Fresken in S. Maria del Carmine in Florenz (Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese; die wunderbare Entdeckung der zur Zollentrichtung nothwendigen Silbermünze; die Erweckung des Königssohnes durch Petrus; die Heilung von Krüppeln 2c.) sehen, ein so genaues Eingehen auf die individuellsten Züge der Menschen, daß seine Gestalten wie Bildnißgestalten erscheinen, ja daß wir in ihm den Gründer der Bildnißmalerei zu erkennen haben, die von nun an mit eben so großer Vollkommenheit als Leidenschaft ausgeübt, ja selbst bis zur Beeinträchtigung der eigentlichen Zwecke einer Darstellung in diese eingetragen wurde. Vornehmlich war es Domenico

Ghirlandajo, der gar nicht satt wurde, Männer und Frauen seiner Zeit in seinen Bildern aufzuführen, und selbst nicht Anstand nahm, die Wochenstube der heiligen Elisabeth mit den schönsten Frauen von Florenz zu überfüllen. Großes war durch diese Meister wie in S. Carmine, so in S. Trinità, und in S. Maria novella zu Florenz erreicht; auch hatte sich mit glücklichstem Erfolg, unterstützt von einem feinen Schönheitssinn, Filippino Lippi an sie angeschlossen, namentlich mit der Geschichte des heiligen Petrus in S. Carmine und des heiligen Johannes in S. Maria novella; doch bildeten sie nur einen einseitigen Gegensatz zu Fiesole's Werken: den der schlichten Naturwahrheit gegenüber der ganz unsinnlichen Idealität. Zwischen beide stellt sich ein zweiter Klosterbruder, vom Orden des heiligen Benedict, Fra Filippo, ein Künstler, den Phantasie und Schönheitssinn in die idealen Höhen des Himmels trug und den mit gleicher Kraft die Freude an der Natur und ungezähmte Sinnenlust an die Körperwelt fesselte. Wenn daher Masaccio's und Ghirlandajo's Heilige ganz dem Erdenleben angehören, wenn Fiesole selbst gewöhnliche Erdenbewohner zu himmlischen Wesen verklärt, so führt Fra Filippo seine Heiligen aus dem Himmel zur Erde und gibt ihnen nur zu ihrem idealen Glanze die Fähigkeit, in unsrer Atmosphäre zu leben. Der Weg der Versöhnung des Idealen mit dem Realen ist durch ihn betreten! Er ward alsbald von einem andern Künstler eingeschlagen, der an Fiesole's Hand sich den Engeln genaht, den aber auch eine innige kindliche Lust an der wirklichen Welt erfüllte: Benozzo Gozzoli war es, der sich mit der Begeisterung einer ersten Liebe der Natur in die Arme warf und alle ihre Erscheinungen, Menschenleben, Thierleben, Fluren und Wälder, Berg und Thal, Stadt und Land, heitere Feste, kriegerische Thaten und friedliches Schaffen in seine Darstellungen zog, überall die Wahrheit

walten, aber von Anmuth und Schönheit mäßigen, gewissermaßen über sich erheben ließ. Wem wäre der Zauber verborgen geblieben, der über Benozzo's Winzerfest im Campo santo zu Pisa ausgebreitet ist, über die Geschichte Isaaks und der Rebecca, die Hochzeit von Jacob und Rahel ꝛc.? oder über den Zug der heiligen drei Könige im Palazzo Riccardi zu Florenz, die durch Hirten-Thäler und Jagd-erfüllte Wälder zu den von Engeln gepflegten Rosengärten und zu der Geburtsstätte des heiligen Kindes ziehen?

Schritt vor Schritt in stetiger Entwickelung ging die italienische Kunst, insbesondere die Malerei dem Ziel ihrer allseitigen Vollendung zu. Immer mehr Mittel der Darstellung wurden entdeckt, immer vollkommener wurden sie ausgebildet. Aber wie weit man sich auch in das Einzelne versenkte: fest im Auge und Herzen behielt man die Errungenschaft der vorangegangenen Zeit, das fruchtbringende Erbe der ältern Kunst: das große Reich des Gedankens! Ausgerüstet mit künstlerischen Gaben, wie kaum Einer seiner Vorgänger, und getragen von einer kühnen, hochfliegenden Phantasie, übernahm Luca Signorelli die Aufgabe, das von einigen älteren Künstlern begonnene „Jüngste Gericht" in der Capelle der Madonna di S. Brizio im Dome zu Orvieto zu vollenden. Fiesole hatte an der Decke den Anfang gemacht mit Christus als Weltenrichter, umgeben von Engeln und Propheten; Benozzo Gozzoli hatte mit einigen Gehülfen die Passionsengel, Madonna in der Glorie, Patriarchen, Apostel, Doctoren der Kirche, männliche und weibliche Märtyrer hinzugefügt, als die Weiterführung des Werks von Signorelli übernommen wurde.

Ihm genügte die bisherige Auffassung des mit seinem furchtbaren Inhalt die Menschheit in den innersten Tiefen aufregenden Gegenstandes nicht mehr; er bedurfte einer bewegteren, leiden-

schaftlichern Ausdruckweise und fand sie in den markerschütternden Visionen der Apokalypse. Sie gab ihm ihre erhabenen Bilder der Verkettung von Sünde und Tod, von der Vernichtung des Bösen, der Beseligung der Frommen an die Hand, und mit ihrer Schilderung der Verwüstung Babels den Ton an für seine ergreifenden Darstellungen vom Untergang der sündenbeladenen Menschheit, der der Auferstehung der Todten und dem Jüngsten Gericht vorauszugehen hat. Er läßt die Engel des göttlichen Zorns ihre Schaalen voll Blut und Feuer ausgießen über die große Stadt voll Sünde und Schande, und über die Gewaltthätigkeiten ihrer Bewohner, die vergeblich Rettung suchen in der Flucht, da das Verderben wie Sturm und Gewitter über sie hereinbricht, und Häuser, Paläste, Tempel und Mauern und sie selbst niederwirft. Noch im Angesicht des göttlichen Strafgerichts, ungerührt von der Betrübniß und Qual der Gerechten, umsonst gewarnt vom heiligen Dominicus und andern frommen Dienern und Sendboten der Kirche, läßt die leichtgläubige Menge sich bethören durch den Antichrist, daß sie ihn anbeten, und seinen Beistand mit reichen Geschenken zu gewinnen suchen. Aber auch er ist dem Gericht verfallen und wird in den Abgrund gestürzt.

Ein großer Chor von Engeln ruft mit Posaunenklang die Todten zur Auferstehung; ein andrer Engelchor theilt unter Saitenspiel und Gesang an die Gerechten die Kronen der Unsterblichkeit aus; ein dritter, im glänzenden Waffenschmuck überweist die Verdammten den Dienern der Hölle. Von der Altarwand her aber verkünden die himmlischen Heerschaaren die Urtheilssprüche des Gerichts.

Es ist ein erhabenes Werk, geschöpft aus den Tiefen der christlichen Religion, durchdrungen von dem Geiste der „Göttlichen Komödie,“ zugleich aber auch angehaucht von dem Geiste

der Versöhnung mit dem classischen oder heidnischen Alterthum, der der fortschreitenden Zeit in immer sichtbareren Zeichen ihr Gepräge aufdrückte. Denn unter den Bildern der christlichen Vorstellungen von Tod, Himmel und Hölle hat Signorelli in kleinen Räumen, wie zur Verzierung oder zur Beschäftigung der Phantasie nicht allein aus Dante's Hölle und Purgatorio einzelne Scenen angebracht, sondern auch an die Symbole der Sünde und des Todes und der Errettung aus ihrer Gewalt erinnert, mit dem Raub der Proserpina, und der Klage der Ceres, mit Orpheus und Euridice in der Unterwelt, der Befreiung Andromeda's durch Perseus, dem ehrnen und eisernen Zeitalter, dem Hercules als Bändiger des Cerberus u. a. m. Dazu hat er in Medaillons neben Dante's Bildniß auch die Bildnisse von Hesiodus, Virgilius, Ovidius, Claudianus und andern heidnischen Dichtern eingefügt, zum Zeichen, daß die christliche Kirche Frieden mit ihnen geschlossen.

Aber Signorelli hat für die fortschreitende Kunstentwicklung noch eine andere, nicht zu übersehende oder für gering zu achtende Bedeutung. Den von Masaccio und seinen Zeitgenossen so gründlich durchstudierten Gestalten fehlte noch eine allseitig freie Bewegung; die Bilder hielten sich mehr oder weniger innerhalb einer begrenzten Fläche ohne Vertiefung, die Figuren in einer senkrechten oder wagrechten Haltung. Dem Signorelli war es gelungen, den menschlichen Körper in allen Lagen und Stellungen, in Bewegungen nach allen Seiten so zu zeichnen, daß bei aller Verkürzung der einzelnen Theile die Proportionen des Ganzen, sowie ihr Zusammenhang unverletzt erschienen. Und von diesem Mittel der Darstellung, das zu einer unbeschränkten Freiheit in der Composition, und freilich später auch zu großen Verirrungen führte, hat er in der Capelle des Domes von Orvieto ausgiebigen Gebrauch gemacht.

Unmittelbar mit der Kunst, Formen und Gestalten in Verkürzung zu zeichnen, stand die Erforschung der Gesetze der Linearperspective in Verbindung. Wo man bis dahin Architekturen in Gemälden angebracht, hatte man nach unbestimmtem Gefühl und dem allgemeinen Eindruck sinnlicher Wahrnehmung folgend, den in die Tiefe des Bildes gehenden Linien eine schräge Richtung gegeben. Die Bedeutung des Horizontes, des Augenpunktes und der Distanzpunkte für die Verjüngung aller vom Auge sich entfernenden Linien und Flächen erforschte und fand Andrea Mantegna in Padua. Die unabweisbare, mathematische Richtigkeit der so entstehenden Zeichnung verlockte ihn, auch die menschlichen und Thier-Figuren, ja alles und jedes in seinen Bildern demselben Gesetz zu unterwerfen, wobei freilich die eigentliche Wirkung des Gemäldes abgeschwächt, die Aufmerksamkeit von der Hauptsache auf ein bloßes Mittel der Darstellung gelenkt wurde — wie z. B. in der Geschichte des heiligen Jacobus bei den Eremitanen zu Padua, wo wir weniger auf den Ausdruck der dargestellten Personen, als auf die höhere oder niedrigere Stelle, auf der sie stehen, aufmerksam gemacht werden. Dessenungeachtet büßt die Entdeckung des Gesetzes der Perspective, das zu zweifelloser Richtigkeit der Zeichnung führte, an seiner Wichtigkeit nichts ein.

Mantegna aber erwarb sich noch ein zweites, großes Verdienst um die Fortbildung der Kunst, zu welchem ihn bereits sein Lehrer Squarcione den Weg gebahnt: durch das Studium nach antiken Marmorwerken. Die Maler vor ihm hatten sich theils nach Modellen oder allgemeiner Naturanschauung, theils nach Gefühl und Geschmack einen eigenthümlichen Styl gebildet, der ihnen den von ihnen ausschließlich behandelten kirchlichen Gegenständen entsprechend schien und den wir deßhalb vorzugsweis den Styl der christlichen Kunst nennen.

Wie man aber angefangen hatte, die altclassische Literatur aus der Vergessenheit zu holen und ihr Studium zu pflegen; wie die Architektur von den mittelalterlichen Bauformen wieder zurückgekehrt war zu denen des Alterthumes; wie die Bildnerei denselben Weg eingeschlagen: so ward nun von Mantegna der Versuch gemacht, den Styl der antiken Plastik auch in seiner Kunst wieder zur Geltung bringen. Mantegna fand für diese Unternehmung die Zeit hinreichend empfänglich, und indem er mit unbegrenztem Eifer dem Studium der antiken Kunst sich widmete, die Reinheit und Schönheit der Formen und zwar in Verbindung mit der — fast ganz vernachlässigten — Schönheit der Proportionen des menschlichen Körpers, so wie der Waffen und Trachten bis auf den Falten-Wurf und -Gang der dargestellten Personen sich von dort aneignete, und sie bei seinen Altargemälden anwendete, rüttelte er nachdrücklich an der Scheidewand zwischen heidnischer und christlicher Kunst; und indem er zugleich Poesie und Mythologie und die Geschichte der alten Welt in den Kreis seiner Darstellungen zog — wie bei den früher erwähnten, für die Herzogin Isabella von Este angefertigten (jetzt im Louvre zu Paris befindlichen) Gemälden „Mars und Venus in Liebe" und „Vertreibung der Laster" und in seinen weltberühmten, im Schloß Hamptoncourt aufbewahrten, ursprünglich für den Marchese Lodovico Gonzaga in Mantua gezeichneten Cartons vom „Triumphzug Cäsars" — arbeitete er, gleich seinem Zeitgenossen Signorelli, aber in eigenster Weise mit an der Versöhnung zwischen Heidenthum und Christenthum auch auf dem Gebiete der Malerei, ohne welche die Kunst zu vollkommen freier Entfaltung ihrer Kräfte nicht hätte gelangen können.

Je mehr Mittel der Darstellung man kennen lernte, desto höher stieg ihr Werth in den Augen der Künstler; desto größer

wurde der Reiz, sie sich in möglichster Vollkommenheit zu eigen zu machen. Unter diesen Bestrebungen, die in kleineren Räumen, auf Tafeln von mäßigem Umfang leichter ihr Ziel erreichten, als bei Gemälden, die breite Wände und ganze Capellen bedeckten, trat die Lust an gedankenreichen Compositionen und weit ausgesponnenen Geschichten mehr zurück, während man alle Kräfte daran setzte, die etwaigen Mängel im Einzelnen zu beseitigen und alle Schwierigkeiten der Ausführung zu überwinden.

Bei aller idealen Anschauungsweise war das Verlangen nach äußerlicher Wahrheit, nach Wahrscheinlichkeit selbst bis zur Täuschung, in den Schulen von Florenz und Padua nicht zu verkennen. Was ihre Gestalten von der sichtlich gewollten Uebereinstimmung mit der Natur noch fern hielt, war die strenge, theilweis sogar trockne und harte Zeichnung, und eine Färbung, in welche die volle Lebenswärme noch nicht gedrungen war. Diesem Mangel, dem zuerst Avanzo in seinen Gemälden zu Padua begegnet war, ohne daß er sogleich Nachfolge gefunden, halfen nun die venetianischen Meister des 15. Jahrhunderts ab, indem sie die scharfen Umrisse, die auch bei ihren Vorgängern sich finden, milderten, die Formen weicher abrundeten und der Carnation eine vollkommen naturwahre, tiefe, gesättigte Farbe gaben, wobei ihnen die von ihnen in Italien zuerst in ihrer großen Bedeutung für die Vervollkommnung der Malerei erkannte Erfindung der Oelmalerei die wesentlichsten Dienste leistete. In den Ruhm, diesen Theil der Aufgabe gelöst zu haben, theilen sich in stufenweis erhöhtem Grade Rocco Marconi, Vittore Carpaccio, Marco Basaiti, über Allen aber Giovanni Bellini, Giorgione und Palma vecchio und mit höchster Vollendung Tizian von Cadore.

Mit der Erfindung der Oelmalerei war die technische Behandlung eine von der früher üblichen Tempera-Malerei ganz

verschiedene geworden. Der feine Spitzpinsel, dessen sich allerdings auch noch die flandrischen und oberdeutschen Meister bei ihren Oelgemälden bedienten, hatte bei den Venetianern dem Farbenauftrag mit dem breiten Borstenpinsel und dem weichen Vertreiber weichen müssen, durch welche nun die Verschmelzung der Farben leichter bewirkt wurde. Die Methode, pastos und zwar mit kalten Farben zu untermalen und mit durchsichtigen Farben lasierend zu vollenden, bewirkte die Klarheit und Durchsichtigkeit der Färbung und gab dem Künstler die Mittel an die Hand, sie bis zu überraschender Kraft und Tiefe zu steigern. Diese Kunst, die die Venetianer bei ihrem Bestreben, ihre Werke durch sanfte Formen- und Farben-Uebergänge zu Spiegelbildern der Natur zu machen, wesentlich förderten, ward von dem florentinischen Maler Fra Bartolommeo zu einer solchen Vollkommenheit gesteigert, daß seine, obenein aus idealer Anschauung hervorgegangenen Gestalten wie von innerem Feuer durchglüht und in fast verschmelzend weichen Formen erscheinen; und außerdem bei allem Kraftaufwand der Färbung durch eine tiefernste Stimmung, und eine zaubervolle, jeden Mißton ausschließende Harmonie zum wohlthuendsten Ganzen verbunden sind, wie wir es an seinen Altarbildern in der Galerie Pitti zu Florenz und in einigen Kirchen von Lucca mit Bewunderung wahrnehmen.

Für die Anordnung in den Gemälden hatten die ältern Meister, namentlich bei den rein symbolisch gehaltenen Altarbildern sich durch das Gesetz strenger Symmetrie bestimmen lassen. Ungesucht und unbewußt war durch die Aufrichtung des Thrones für die heilige Jungfrau und durch die Aufstellung der Heiligen zu beiden Seiten die Pyramidalform entstanden und maßgebend geworden. Bei dem Uebergang zur Darstellung von Begebenheiten war über dem Eifer für Lebendigkeit und Wahrheit der Schilderung das Gesetz symmetrischer und pyramidaler

Anordnung unbeachtet geblieben oder nur zufällig in Anwendung gekommen, so daß Zusammenhang und Gesammtwirkung häufig fehlen. Die Meister vom Anfang des 15. Jahrhunderts traten sogar mit Entschiedenheit dem alten Gesetz entgegen und schlossen ihre dramatischen Gemälde nach der horizontalen Linie ab; vornehmlich Masaccio, Ghirlandajo, Fiesole. Die klare Erkenntniß der Gesetze der Anordnung, des Gegensatzes, wie des Gleichgewichts und Zusammenhanges der Massen, und der daraus hervorgehenden pyramidalen Gruppierung, der Abrundung im Ganzen wie im Einzelnen und der damit gewonnenen richtigen und wirksamen Vertheilung von Licht und Schatten — beruhte auf wissenschaftlichen Studien, die sich vor Andern Leonardo da Vinci zur Aufgabe gesetzt und von denen er die bewundernswürdigste Anwendung in seinem Gemälde vom Abendmahl in S. Maria delle Grazie zu Mailand gemacht, in welchem er die an eine lange Tafel vertheilten Personen so ordnete, daß — wenn auch die Horizontale des Ganzen unvermeidlich war, doch — immer mehre zusammen eine geschlossene Gruppe bildeten. Ueberhaupt lenkte dieser in alle Höhen und Tiefen der Kunst wie des Lebens dringende Geist allseitig durch Wort und Werk auf klares Erkennen, gründliches Wissen, vollkommenes Können, auf die vertrauteste Bekanntschaft mit der Natur und den Gesetzen ihrer Erscheinung, wie mit den Mitteln ihrer bildlichen Darstellung in Zeichnung, Modellierung und vollendeter Ausführung.

Masaccio's und Ghirlandajo's Formenstrenge und Signorelli's Studium der Verkürzungen hatten das Auge erschlossen für den Abstand der Zeichnung bei den ältern Meistern von der Natur und dem wirklichen Leben. In die Tiefe aber waren auch jene nicht gedrungen, den vollen Umfang ihrer Aufgabe hatten sie nicht erkannt. Für den auf der genauesten Kenntniß

der Anatomie beruhenden, ganz naturgetreuen und richtigen Ausdruck aller Körperformen, für die feinsten Unterschiede des bei jeder Bewegung verschiedenen Muskelspieles, der fleischigen, sehnigen und der fetten Theile, der Verbindung der Musculatur mit dem Skelet, für ein in solchen mit unermüdlichem Eifer verfolgten Studien gewonnenes Formengedächtniß, dem es möglich wurde, den menschlichen Körper in allen Lagen und Richtungen auch ohne Beihülfe des Modells sich vollkommen richtig vorzustellen und zugleich die Bewegungen dem Zweck entsprechend und anatomisch tadellos zu zeichnen — bedurfte die Kunst eines neuen und außerordentlichen Genius, und erhielt ihn in Michel Angelo Buonarroti, der in dem Carton der Schlacht von Anghiari — davon später ausführlicher gesprochen werden soll — nach dieser Seite hin den Gipfel der Vollendung erreichte. Selbstverständlich ist damit die Bedeutung dieses Riesengenius, der berufen war, der christlichen Kunst ihren erhabensten Ausdruck zu geben, nicht erschöpft, nicht einmal annähernd bezeichnet. Da uns aber entscheidende Momente im Leben Raphael's wieder zu ihm und seinen Werken führen, so möge hier diese Andeutung genügen!

Zu der Arbeit zweier Jahrhunderte an der allmählichen Entwickelung aller Kräfte, die die Vorbedingung einer Blüthezeit, wie sie die italienische Malerei erlebt, ausmacht, tritt noch eine von den bisherigen gesonderte, höchst bedeutsame Aufgabe, welche der Malerschule Umbriens zugetheilt war.

Wenden wir nun unsere Blicke auf diese, die ja für die Bildung, wie für das Verständniß Raphael's von der unmittelbarsten Bedeutung ist, so stellt sie sich uns als eine durchaus eigenthümliche, abgeschlossene kulturgeschichtliche Erscheinung dar, zu welcher aus den übrigen Malerschulen Italiens keine Wege führen. Giotto's in Assisi entwickelte Thätigkeit ist auf sie ohne

eigentlich bildenden Einfluß geblieben; eine Einwirkung von Siena aus durch Taddeo Bartoli (welche Rumohr annimmt), läßt sich durchaus nicht nachweisen, wie sie denn auch bei der geringen Bedeutung dieses Meisters ohnehin unwahrscheinlich ist; eher könnte Fiesole's — freilich nur sehr kurzer — Aufenthalt in Foligno Spuren zurückgelassen haben, wenn nicht dessen Kunst so eng mit seiner Persönlichkeit verbunden wäre, daß mehr als der allgemeine, darin herrschende religiöse Geist sich hätte mittheilen lassen. Dies würde am ersten mit der herrschenden Ansicht stimmen, daß die umbrische Malerschule vor allen sich dadurch auszeichnet, daß sie die Traditionen der Kirche mit der größten Innigkeit und Innerlichkeit erfaßt und mit begeisterter Schwärmerei festgehalten; von kindlichem Glauben durchdrungen Andacht und Frömmigkeit aus eigner Seele den Gestalten der Kunst eingehaucht, die Gluth religiöser Empfindung und die beruhigende Macht des Gebets in der tiefen, warmen und harmonischen Färbung ihrer Gemälde kundgegeben, und damit die christliche Kunst zur Höhe der Vollendung geführt habe, von der jeder Fortschritt abwärts führe.

Es ist gewagt, einer so allgemein verbreiteten Annahme entgegenzutreten; und dennoch habe ich mich von ihrer unbedingten Richtigkeit nie überzeugen können. Wohl sind Bonfigli's Heiligenbilder zart, tief und innig; vornehmlich die Verkündigung — wenn dieses Bild von ihm ist — (die aus Maria nuova zu Perugia in die öffentliche Sammlung daselbst übergegangen) von wahrhaft heiliger Empfindung; und doch hat dem Meister dabei noch eine andere Macht die Hand geführt, die den größten Zauber ausübt, in der Kunst, wie im Leben: — die Schönheit! Und sie ist's auch, in der ich das treibende Princip, die Seele der umbrischen Malerschule wieder erkenne. Wohl haben die Gebete unserer Religion, und vor allen das Gebet aller Gebete,

das uns Christus gelehrt, einen heiligen Ursprung und sind vollkommen geeignet, religiöses Leben zu wecken und zu nähren. So wenig man aber in der regelrechten Wiederholung auswendig gelernter Gebete, der eifrigen Theilnahme an kirchlichen Ceremonien, der sorgfältigen Beobachtung der dabei üblichen Geberden und Stellungen die Merkmale wahrhaftiger Frömmigkeit und Religiosität wird erkennen wollen, eben so wenig können die Gestalten der umbrischen Malerschule (in ihrer überwiegenden Mehrheit) mit ihren stereotypen Bewegungen, der andächtig erhobenen, demüthig gesenkten, sentimental geneigten Kopfhaltung und den süßen Mienen in den immer gleichen Gesichtszügen, mit den zart sich berührenden Fingerspitzen zur Anbetung gefalteter Hände, mit den zierlich eingeknickten Knien, dem unbefangenen Auge den Eindruck frommer Schwärmerei machen. Das Einerlei der Physiognomien bei Alt und Jung, bei männlichen wie bei weiblichen Heiligen, bei Gott Vater wie bei den in der Glorie ihn umgebenden Seraphim und Erzengeln, die unterschiedlose Lust an der Ausschmückung der Gestalten mit bunten Schleifen und Bändern — einerlei, ob sie einer einst lebenslustigen Magdalena und einer Königstochter Katharina, oder den Wüsten-Heiligen Johannes und Hieronymus gilt — deutet auch auf eine andere bewegende Kraft, als die fromme Schwärmerei; und leichter, als sie, kann dazu das Bestreben verleiten, in der Kunst Alles den Geboten der Schönheit zu unterwerfen. Die Schönheit ist es, um welche die umbrische Schule mit allen Kräften ringt, Schönheit um jeden Preis, selbst auf Kosten der Wahrheit! Schönheit in den Gesichtszügen, in jeder Haltung und Bewegung, in Bekleidung und Schmuck, in Zeichnung und Färbung. So sehen wir schon Niccolo Alunno, den der Mangel an wahrem Gefühl zur Carricatur des Ausdrucks verleitet (in der Kreuzigung zu Foligno, in den Gemälden der va-

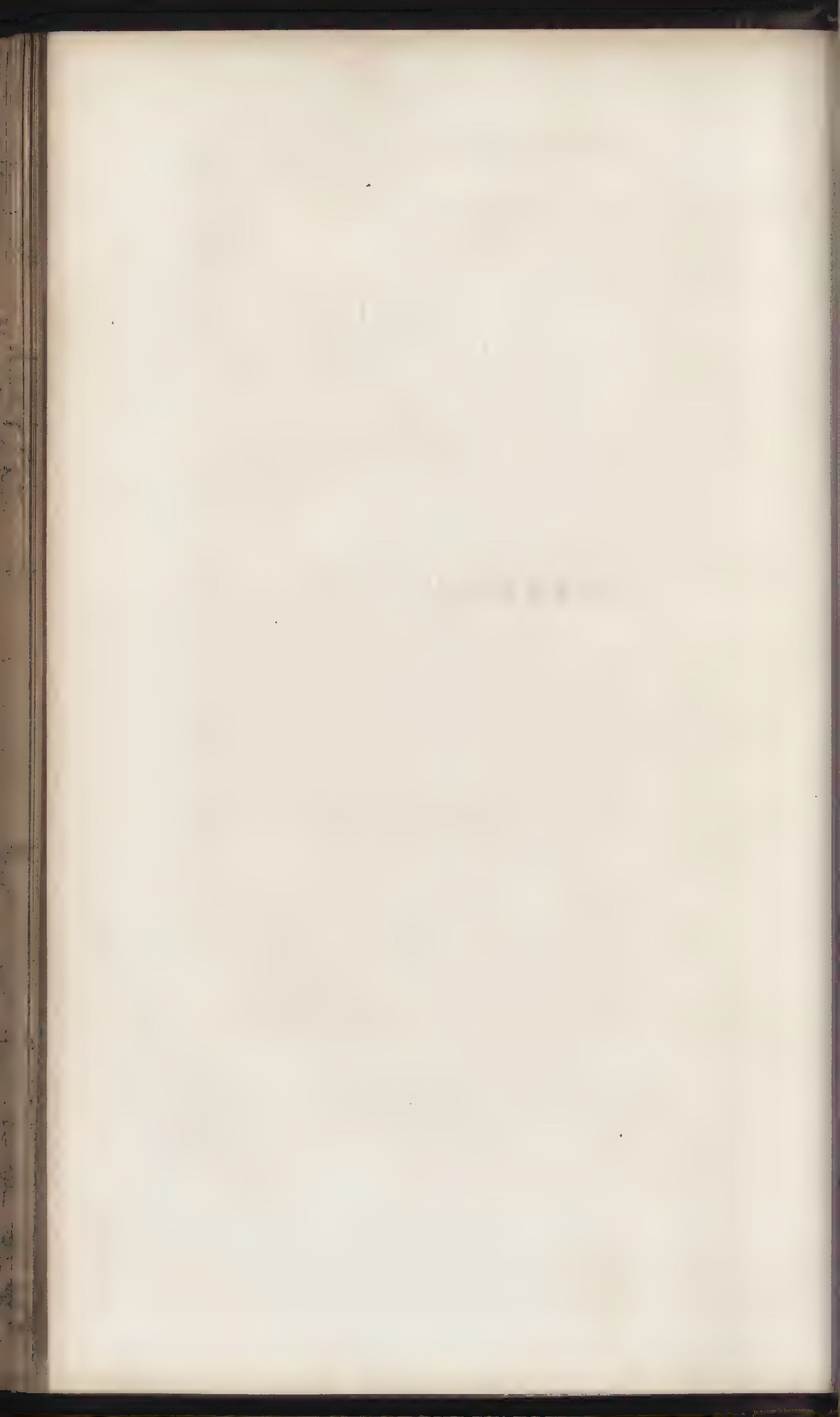
ticanischen Galerie) in der Stellung einzelner Figuren die Schönheitslinie suchen. Stärker indeß treten die bezeichneten Eigenschaften an den nachfolgenden Vertretern der Schule hervor, vornehmlich an Pinturicchio, dessen Altarbilder in Araceli und S. Maria del Popolo zu Rom und fast überall von einem ermüdenden Einerlei sind, während die Fresken in der Libreria zu Siena vornehmlich durch die Schönheit der Gestalten, die Mannichfaltigkeit der Trachten, die frische Farbenpracht und edle Zeichnung mehr anziehen, als durch eine lebendige und charakteristische Darstellung der Begebenheiten. — Auch Ingegno, wenn die ihm zugeschriebenen Werke in Perugia von ihm sind, Lo Spagna, Giannicola und wie sie alle heißen mögen, die einst die Kirchen Umbriens mit ihren Werken erfüllt, weichen nicht oder nur selten und wenig von der breiten Straße ab, die ihrer Aller Meister, Pietro Perugino, vorgeschrieben und innegehalten hat.

Schon aus der Vergleichung mit dem Gebet, oder dem Altardienst und andern kirchlichen Ceremonien, die durch gewohnheitsmäßige Wiederholung wohl an Wirkung verlieren, aber doch auch dann noch immer wieder auf die ursprüngliche Quelle hinführen können, geht hervor, daß in den Werken der umbrischen Schule ein Schatz niedergelegt ist, der, mit dem rechten Sinn erfaßt, das innerliche Leben der Kunst zu fördern vermag.

Unleugbar spricht diese ursprüngliche, aus wahrer Empfindung hervorgehende Innigkeit aus den frühern Werken Perugino's zu uns und wirkt wie ein Zauber, der das allmähliche Erkalten des Gefühls und die ganz äußerlich gewordene Frömmigkeit künstlich verbirgt, was ihm um so leichter gelingt, als der Meister dem strengen Styl seiner Zeichnung, der verklärenden, tiefen und warmen Färbung treu bleibt. Mit Bestimmtheit kann man von Perugino sagen, daß in ihm die volle Eigenthümlich-

keit der umbrischen Schule mit all ihren Tugenden und Schwächen sich concentriert, wie er denn auch die ihr eigne technische Behandlung und Ausführung der Gemälde auf den höchsten Punkt der Vollendung gebracht hat. Da aber seine Bedeutung für Raphael, aus diesem weiten Kreis der Kunstentwickelung heraustretend, zur persönlichen Beziehung wird, und da ich deßhalb später ausführlicher auf ihn zurückkommen werde, so begnüge ich mich hier mit der gegebenen, nur allgemeinen Hinweisung auf ihn, wie auf ältere italienische Kunst überhaupt, und wende mich nun zu dem Genius, der erlesen war, alles was im Laufe zweier Jahrhunderte einzeln und zerstreut zur Entfaltung und vollkommenen Durchbildung künstlerischer Kräfte gethan war, in seinen Leistungen harmonisch verbunden der Welt darzubieten.

Raphael.



I.

Kindheit und Knabenalter.

1483 bis 1495.

In den umbrischen Gebirgen, und zwar den östlichen Ausläufern der Apenninen, liegt auf einem hohen, ringsum freistehenden Berge die Stadt Urbino, im 15. Jahrhundert Hauptstadt eines selbständigen Herzogthumes und Residenz des Fürsten Friedrich von Montefeltro und — nach dessen Tode, 1482 — seines Sohnes Guido Ubaldo. Wie die Wege zur Stadt steil emporgeführt sind, so sind es alle Straßen in ihr, noch jetzt — bis auf eine ganz kurze Stelle — für Wagen unzugänglich. Zu dem kunst- und prachtreichen Schloß, das Herzog Friedrich gebaut, fügte Guidobaldo auf dem Gipfel des Berges, hoch über Schloß und Stadt, ein festes Castell, da bürgerliche Unruhen ihn veranlaßt hatten, einen sichern Rückhalt sich zu schaffen.*)

Ein dichter Eichenwald breitete seine tiefen Schatten über die Ostseite des Berges, während üppige Wiesen die übrigen Abhänge deckten. Der Eichenwald ist fast ganz gelichtet, die Wiesen haben sich großentheils in Gärten verwandelt, aus denen freundliche Häuser hervorblicken; die Zwingburg ist gefallen und

---

*) Vergl. Memoirs of the Dukes of Urbino, illustrating the arms, arts and literature of Italy from 1440—1620 by James Dennistoun, 3 Vol. London 1851.

öde, und nur einsame Carmeliter-Mönche, die am Eingange zu ihr in stillen Klosterzellen hausen, wandeln dort im hohen Gras und bauen zwischen den zerfallenen Mauern Kohl und Carciofi und die Freude spendende Rebe, heimgehend Einer nach dem Andern in die noch stillere Behausung, ohne Nachfolger in der verlassenen Zelle, bis der Letzte von ihnen sein eignes Grab sich gräbt und dem heranwachsenden Geschlecht des verjüngten Italiens es überläßt, Leben aufgehen zu lassen an der Stelle, über welche es, vom Geist der Gegenwart gedrängt, den Tod verhängt hat.

Welch' ein Rundgemälde thut sich auf dieser Höhe vor unsern Augen auf! Zu unsern Füßen die Stadt mit ihren Thürmen und Kuppeln, dem Palast, den von allen Seiten des Berges in die Tiefe sich hinabziehenden Straßen! Dunkles Waldgebirge rings umher — weit und breit keine Ortschaft, kein Dorf, kaum ein vereinzelter Weiler — hie und da auf der Spitze eines Hügels die Trümmer einer Burg, oder im Dickicht der Waldung die glänzenden Mauern eines Klosters, von dessen stillen Bewohnern und deren frommer Beschäftigung bis jetzt noch die helltönende Gebetglocke die Kunde über die Thalschluchten und weithin von Berg zu Berge trägt.

Wie einsam ist die Gegend! und wie einsam muß sie in frühern Zeiten, selbst noch im 15. Jahrhundert gewesen sein, wo zwar die Ritterburgen noch standen und bewohnt waren, wo aber an der Stelle der breiten und gut erhaltenen Straßen, die jetzt nach allen Seiten hinab- und hinausgeführt sind, nur schmale Saumpfade zu der Bergstadt leiteten.

Aber über das nahe Waldgebirge schweift der Blick in die Ferne, zu den oft noch im Sommer mit Schnee bedeckten Höhen, die der Gegend das Gepräge einer Alpenlandschaft geben. Berge hinter Bergen erheben sich in wechselvollem, wellenförmigem

Linienspiel, in immer duftigeren Farben; man glaubt in ein hochaufgeregtes, und in der Aufregung festgebanntes Meer zu sehen, aus dem hie und da eine Felseninsel emporragt, und in welchem wir selbst auf smaragdgrünem Eiland wohnen. In Südosten steigt aus der Tiefe der Berg auf, an dessen Fuß der Paß von Furlo das Thal des Metaurus schließt; daran reihen sich die Berge Di Cadria, S. Diego und der Monte Negrone, dessen lang verborgen gehaltene Schätze an Steinkohlen und Petroleum die jüngste Zeit endlich ans Licht gebracht; vor den glühenden Abendhimmel legt sich mit dunkel-violetten Schatten das Gebirge der Carpegna, während die beiden Sassi di San Simone, die ehemaligen Grenzsteine zwischen Toscana und dem Kirchenstaat, weiter im Südwesten vom Streiflicht der untergehenden Sonne vergoldet werden, und in weiter Ferne über die nordwestlichen Gebirge die hohe Felsenstadt des Freistaates San Marino ihr umstrahltes Haupt in die Luft hebt; unmittelbar aber vor uns und hinter Urbino in derselben Richtung der Monte Cesano in tiefe Abendschatten sich hüllt.

In dieser mit Naturschönheiten reich ausgestatteten, von der Außenwelt aber wie durch eine unübersteigliche Ringmauer nach allen Seiten abgeschlossenen, stillen und kleinen Bergstadt ward am 6. April*) des Jahres 1483 dem Maler Giovanni Santi, der seit ungefähr einem Jahr mit Magia, der Tochter des Kaufmanns Battista Ciarla zu Urbino, verheirathet war, ein Knabe geboren, den die Aeltern unter den Schutz des Erzengels Raphael stellten und auf dessen Namen taufen ließen, und den

*) Vasari gibt den Charfreitag 1483, der auf den 28. März fiel, als den Tag von Raphael's Geburt an; allein die vom Card. Pietro Bembo verfaßte Grabschrift Raphael's im Pantheon „Vixit annos XXXVII integer integros", nach welcher er am Tage seiner Geburt gestorben (am 6. April 1520), berichtigt den fast allgemein angenommenen Irrthum.

die Natur aus der Fülle ihres Reichthums mit den seltensten Gaben beschenkt und göttliche Fügung erkoren hatte, durch die vollkommensten Werke der Kunst Mit- und Nachwelt zu erfreuen und bei allen Völkern der Erde einen unsterblichen, hochgefeierten Namen zu gewinnen. Eng und steil ist die Gasse und klein darin das Haus, in welchem die Wiege des beglückten Knaben stand, aber frisch und kräftig die Bergluft, die er athmete, treu und sorgsam die Pflege, in der er an liebender Mutterbrust aufwuchs. Nur Liebe, Güte und Frömmigkeit sah das erwachende Auge und Herz im harmlosen Familienkreise, dem außer den Aeltern noch eine Schwester des Vaters, Santa, und — freilich nur auf kurze, vom Tode abgekürzte Frist — ein Brüderchen und zwei Schwesterchen angehörten. Schön wie die Umgebung der Stadt mit ihren grünen Thälern und blauen Bergen ist die Bevölkerung, vornehmlich Frauen und Kinder, und so konnte auch die Außenwelt auf des Knaben Sinne und Gemüth die wohlthuendsten Wirkungen hervorbringen.

Noch steht das Haus, in welchem Raphael geboren, in der Contrada del monte zu Urbino wohlbehalten, und ist durch eine lateinische Inschrift als solches bezeichnet, die ein späterer Besitzer, der Architekt Muzio Oddi von Urbino, um 1635 daran hat anbringen lassen. Diese lautet:

Nunquam moriturus
Exiguis hisce in aedibus
Eximius ille pictor Raphael
natus est
Oct. Id. Apr. An. MCDXXCIII.
Venerare
igitur hospes
Nomen et Genium loci.

Ne mirere!
Ludit in humanis divina potentia rebus
Et saepe in parvis claudere magna solet.

(In diesem kleinen Hause ist der unsterbliche herrliche
Maler Raphael am 8. Apr. 1483 geboren. Ehre darum,
o Fremdling, den Namen und den Genius dieses Ortes!
Wundre dich nicht!
Oftmals spielt im Menschengeschick die göttliche Fügung,
Schließt in dem winzigsten Raum Großes und Herrliches ein.*)

Die ersten Kunsteindrücke aber erhielt er in der Werkstatt des Vaters, der ein thätiger und vielbeschäftigter Künstler war. Vasari sagt von ihm, daß er ein guter Hausvater, der seine Kinder zu rechtschaffenem Lebenswandel angeleitet, nicht aber ein ausgezeichneter Künstler gewesen. Die Jetztzeit fällt ein günstigeres Urtheil über ihn, und ich bin der Ansicht, daß Raphael die Vorzüge, durch die er sich von seinen Mitschülern bei Perugino unterscheidet, und die ihn vor ihren Fehlern bewahrten, hauptsächlich den Eindrücken zu danken hat, die er in frühester Jugend in der Werkstatt seines Vaters erhalten.

Viele von des Giovanni Santi Werken, namentlich in Urbino selbst, sind zu Grunde gegangen. Da er sie in der Regel nur mit „Johannes Santis de Urbino p.“ ohne Jahrzahl bezeichnete, so ist eine chronologische Folge nicht leicht herzustellen. Halten wir uns darum zunächst an ein Bild, dessen Entstehungszeit genau bestimmt, und das leicht zugänglich ist, um so lieber, als wir uns Raphael, der bei der Anfertigung desselben im sechsten Jahre stand, bei seinen Fähigkeiten bereits empfänglich genug für die Kunst des Vaters denken können.

Dieses Gemälde befindet sich über dem Altar der ersten Capelle links in der Kirche S. Francesco zu Urbino, und ist

---

*) Das Haus bleibt immer ein „kleines“, auch wenn erwiesenermaßen zur Zeit, da Raphael geboren wurde, das Nachbarhaus damit verbunden war. Der Geburtstag ist auch nicht ganz richtig angegeben. — Anstatt „Oct. Id. Apr.“ mußte nach obiger Bemerkung stehen: „V. Kal. Apr.“ S. Comolli, Vita inedita di Raffaello, Roma 1790, not. 5.

wohl erhalten. Aus dem Kirchen-Archiv wissen wir, daß es von der Familie Buffi im J. 1489 gestiftet worden.*) In der Mitte des Bildes sitzt die heilige Jungfrau auf einem in den architektonischen Formen der Renaissance gehaltenen Thron, Kopf und Körper in einen weiten Mantel gehüllt, unter welchem das Unterkleid stellenweis zum Vorschein kommt. Sie hält mit der Rechten das auf ihrem rechten Schooße sitzende, ganz unbekleidete Kind, das nur eine Korallenschnur um den Hals und ein Band um die linke Schulter und den Oberleib hat; es hebt segnend die Rechte empor und zeigt mit der Linken auf die Mutter, als die einflußreiche Helferin, die aber diese Auszeichnung mit sanfter Bescheidenheit abwehrt. Rechts vom Thron stehen der Täufer Johannes mit faltenreichem Mantel über dem härenen Gewand, mit dem Agnus-Dei-Stab und auf Christus zeigend, neben ihm Franciscus, die geöffneten Hände mit den Wundenmalen erhebend: auf der andern Seite Sebastian (der Titel-Heilige des Altars), den Kopf zum Himmel gewendet, an den Armen gebunden, von Pfeilen durchbohrt, und Hieronymus, sein Buch auf die Lehne des Thrones stellend. Ueber dem Throne, in einem Kranz von Seraphim, Gott-Vater, ein lebensmüder Greis, niederblickend, die Erdkugel in der Linken, mit der Rechten segnend. Unter ihm zu beiden Seiten je ein Engel in springender Bewegung, mit einem Fuße auf einem Wölkchen stehend, und an dünner Schnur eine Krone haltend über dem Haupte Maria's. — Die strenge Symmetrie, die der Meister bis dahin beobachtet, wird im Vorgrund rechts unterbrochen durch die knieend betende Gruppe der Donatoren, des Sgre. Buffi, seiner Frau und seines etwa sechsjährigen Knaben, dessen schwarzes, lockiges Haar von

*) Im Buche A des Archivs heißt es: Altare S. Sebastiani — imago lignea perpulcra, ornatum mediocriter, fuit erectum a familia de Buffis anno 1489.

einem braunen Käppchen zusammengehalten wird. — Der Styl ist streng und kantig, die Zeichnung hart und trocken und ohne merkliches Naturgefühl und Formenverständniß. Die Stellung und Bewegung des Johannes ist freilich mehr conventionell als charakteristisch; die der springenden Engel noch mehr; doch ist im Ganzen die Haltung der Gestalten frei und ausdrucksvoll, und ein Sinn für Schönheit spricht aus allen Gesichtszügen von den Köpfchen der Seraphim bis zu dem kleinen Buffi. Die Carnation ist ziemlich kräftig, geht aber in den Schatten in's Graue; die Gewänder haben ganze Farben, mit Ausnahme der Engel, die changierende Kleiderstoffe tragen. Die Halbfigur von Gott Vater hat Goldgrund hinter sich; die Heiligenscheine sind in perspectivischer Verkürzung gezeichnet. Den Hintergrund bildet eine hügelige Landschaft. Der Gesammteindruck ist der von Würde, Ernst und Wahrhaftigkeit.

Dieses Gemälde ist das Mittelbild eines Triptychons, dessen Seitenflügel gegenwärtig im Chor der Kirche aufgehängt sind, und die — wenn sie auch, wie doch wahrscheinlich, von Giovanni herrühren, — den Meister noch von einer bessern Seite zeigen. Auf der einen Tafel sehen wir den jungen Tobias mit dem Fisch in der Hand, vom Engel geleitet, der ihm den Weg zum Throne der Jungfrau zu zeigen scheint. Da ist nichts Conventionelles in Stellung und Bewegung, in Faltenwurf und Gesichtszügen, die bei aller idealen Schönheit in Farbe und Form lebenswahr sind. Es ist unmöglich, vor diesem Bilde nicht an Raphael's Madonna del Pesce zu denken, und darin nicht die Grundzüge der Gruppe zu ihrer Rechten wieder zu erkennen! Von gleichem Werthe ist die zweite Tafel mit dem h. Rochus, dessen ritterliche Gestalt und ungezwungene Haltung einen durchaus selbständigen Künstler von weit fortgeschrittener Durchbildung verrathen.

Aus demselben Jahre 1489 stammt noch eine zweite, in aller Weise bedeutende Arbeit Giovanni's, die er im Auftrag des Grafen Oliva Pianani für dessen Familien-Grabcapelle im Minoritenkloster Monte Fiorentino zwischen Urbino und Urbania ausgeführt: eine Madonna auf dem von Seraphim umgebenen Thron, mit dem Christkind auf dem Schooß, dessen Köpfchen sie stützt. Zu ihrer Rechten steht im ritterlichen Waffenschmuck der heil. Crescentius, und neben ihm, dem Christkind mit Inbrunst zugewendet, S. Franciscus; und hinter beiden zwei sehr liebliche Engelgestalten. Zur Linken stehen in Cardinalskleidung St. Hieronymus, in ein Buch vertieft, und St. Antonius Abbas, und hinter ihnen wiederum zwei Engel von gleicher Schönheit wie die andern. Im Vordergrund kniet Graf Carlo Oliva in Stahlrüstung, und über die Marmorwände zu beiden Seiten blicken musicierende Engel vor, deren Lieblichkeit mit der der übrigen Himmelsboten im Bilde wetteifert. Auch bei diesem Werke hat Giovanni sich als selbständigen Meister bewährt in Zeichnung, Färbung und Ausführung, wie in der Composition und dem Ausdruck der Gestalten. Besonders beachtenswerth dabei ist bei der Carnation neben den ins Graue spielenden Schatten die Wahl röthlicher Mitteltöne, die wir in den frühen Werken Raphael's wieder antreffen werden. Auf dem Bild ein S. Francesco zu Urbino ist an einer Thronstufe ein Zettel angeheftet, sicher für die Inschrift, die aber nicht (oder nicht mehr) darauf steht. Auf dem Bilde in Monte Fiorentino trägt ein in ähnlicher Weise angebrachter Zettel die Inschrift: Carolus Olivas Planiani Comes Divae Virgini ac reliquis Celestibus Joanne Sancto Pictore dedicavit MCCCCLXXXVIIII. An der Predella sind vier Brustbilder von Franciscaner-Heiligen angebracht.

Unsere Achtung vor Meister Giovanni steigt aber noch höher

vor dem Werke, das er im Auftrage des Patriziers Pietro Tiranni in dessen Familiencapelle in S. Domenico zu Cagli a fresco ausgeführt. Es ist wiederum die heilige Jungfrau auf dem Thron, über welchem eine Krone schwebt. Das Kind steht auf ihrem Schooß; dem Throne naht von jeder Seite ein anbetender Engel. Neben dem einen stehen St. Franciscus, die Augen andächtig auf ein Crucifix gerichtet, und St. Petrus; auf der andern Seite Dominicus und Johannes der Täufer, in gewohnter Stellung. Im Hintergrund, durch eine Marmorwand abgeschlossen, sieht man in kleinen Figuren die Auferstehung Christi. In der Mitte des Bogens, der die Altarwand umschließt, ist das Bild des ewigen Vaters angebracht, und unter ihm stehen Engelkinder auf lichten Wölkchen.

Abgesehen davon, daß Giovanni sich hier als gewandten Frescomaler erweist, ist das Werk in Zeichnung und Färbung, sowie vornehmlich im Ausdruck der Gestalten so vortrefflich, daß es nicht nur als seine gelungenste Arbeit angesehen werden kann, sondern daß auch die (freilich durch kein Document beglaubigte) Annahme glaubwürdig ist, daß es einer spätern Zeit, als die genannten Bilder, nehmlich dem J. 1492, angehöre; ja man will sogar in einem der Engel neben dem Throne die Züge des damals neunjährigen Raphael wiedererkennen. (Beiläufig! eine ebenso willkürliche als unnütze Annahme, die sich häufig vor jedem schönen Knaben- oder Jünglingsgesicht in Zeichnungen, Malereien und Büsten aus der Zeit der Kindheit und Jugend Raphael's wiederholt.)

Obschon die hier beschriebenen Gemälde hinreichen würden, uns eine Vorstellung vom künstlerischen Charakter des Vaters Raphael's zu machen, so will ich doch nicht unterlassen, noch einige der mir bekannten Werke Giovanni's, wenn auch nur flüchtig, anzuführen. In S. Sebastiano zu Urbino ist das

Hauptaltarbild, das Martyrium des Titelheiligen mit einer ganzen Genossenschaft als Stiftern von seiner Hand, eine gute und fleißige Arbeit, verdienstlich vornehmlich in den lebenswahren Bildnissen, der malerischen Behandlung und glücklichen Vollendung. — Seines Namens Unterschrift trägt ein Altargemälde in Gradara bei Pesaro, eine Madonna in trono mit den HH. Stephan, Sophia, Johannes Baptista und Michael vom J. 1484; ebenso die „Verkündigung", die jetzt in der Galerie der Brera zu Mailand ist, ursprünglich aber für die Kirche S. Maddalena in Sinigaglia gemalt war. — Im Hospitalbethaus zu Montefiore bei Pesaro sieht man von ihm eine Madonna mit dem Kinde in einem weiten Mantel, der von Engeln über eine Anzahl Andächtiger ausgebreitet wird. Zur Seite stehen Paulus und Johannes, Sebastian und Franciscus. — In S. Bartolommeo vor Pesaro befindet sich ein H. Hieronymus von ihm mit seiner Namensunterschrift; in S. Croce zu Fano ein ganz vorzügliches Altargemälde, gleichfalls mit seinem Namen, Maria auf dem Thron, mit den HH. Helena, Zacharias, Rochus und Sebastian und mehren Seraphim von unschuldvoller Lieblichkeit; und (in gleicher Weise bezeichnet) in S. Maria nuova daselbst die „Heimsuchung", ein figurenreiches Bild mit schöner Landschaft.

Auch ohne den Spuren noch andrer Werke Giovanni's nachzugehen, sehen wir in ihm einen vielfach in Anspruch genommenen, thätigen Künstler. Er gehört der umbrischen Schule an, und manche Züge erinnern lebhaft an sie, selbst an Perugino. Er theilt mit ihr das Bestreben nach idealer Formengebung und die etwas allgemein gehaltene Auffassung der Natur; selbst von gewissen Gewohnheits-Stellungen (z. B. mit eingeknicktem Knie) ist er nicht frei; dennoch erscheint er durchaus innerlicher, tiefer und wahrer im Ausdruck, als die Mehrzahl der umbrischen

Maler und über seine Engelköpfchen und Engelgestalten ist ein Zauber von Anmuth ausgegossen, von dem wir uns, ohne eines Fehlschlusses verdächtig zu werden, vorstellen dürfen, daß er eine mächtige Anziehungskraft und nachhaltige Wirkung auf die kindliche Seele Raphael's ausgeübt habe. Ist man doch oft versucht, solche Stellen in den Bildern des Vaters raphaelisch zu nennen!

Ob Raphael, wie Einige wollen, schon thätigen Theil genommen an den Werken des Vaters, läßt sich sichrer bezweifeln, als nachweisen. Genug, daß wir erkennen, was von des Vaters Geist auf ihn übergegangen, und welche Richtung er zuerst würde eingeschlagen haben, wenn er seine Lehrjahre unter der Leitung seines Vaters hätte zubringen können. Es war ihm dieß nicht beschieden, und dieser, wie noch mancher andere Schmerz sollte ihn frühzeitig mit dem Ernst des Lebens bekannt machen. Am 7. October 1491 hatte er seine so überaus liebreiche und geliebte Mutter durch den Tod verloren, und schon am 25. desselben Monats war ihr sein Schwesterchen ins Grab gefolgt. Noch vor Ablauf eines Jahres am 25. Mai 1492 hatte sich sein Vater wieder verheirathet mit Bernardina, der Tochter des Goldarbeiters Pietro Parte zu Urbino, und Raphael mußte sehr bald inne werden, daß er mit ihr keinen Ersatz für die verlorene Mutter erhalten habe. Das sollte ihm erst recht fühlbar werden, als ihm auch der Vater am 1. Aug. 1494 durch den Tod entrissen wurde,*) und er in seinem elften Jahre, unter Vormundschaft seines Oheims (väterlicherseits), des Priesters Don Bartolommeo Santi, der Obhut seiner Stiefmutter überlassen war.

Wir sind ohne alle Nachricht, auf welchen Wegen und durch wen nach des Vaters Tode Raphael's unzweifelhaft schon an

*) Er liegt in S. Francesco zu Urbino begraben, in welcher Kirche das oben beschriebene Altarwerk von ihm noch heute wohlerhalten zu sehen ist.

den Tag getretenes Talent weiter gepflegt und entwickelt worden. Wir werden nicht irren, wenn wir voraussetzen, daß der Knabe mit Eifer aufgesucht und mit Fleiß betrachtet hat, was Urbino an Kunstwerken enthielt, mehr noch, daß er sich um die Bekanntschaft der daselbst beschäftigten Künstler wird bemüht haben. Sehen wir uns nach den Stellen um, an denen der erwachende Genius neue Anregung und Belehrung fand oder finden konnte!

In Urbino ist eine kleine Kirche, dem h. Johannes Baptista gewidmet, von den Brüdern Lorenzo und Jacopo di San Severino im J. 1416 ganz a fresco ausgemalt. An der Chorwand ist die Kreuzigung Christi mit dem Aufwand von sehr vielen Figuren und mit einer Leidenschaftlichkeit dargestellt, durch welche Haß und Schrecken, Schmerz und Klage bis zur Grimasse gesteigert sind, zugleich aber auch mit aufmerksamer Beobachtung des Lebens und nicht ausschließlich häßlicher, sondern — namentlich bei Frauen und Kindern — auch schöner Formen. — An den Seitenwänden ist die Geschichte des Täufers Johannes dargestellt: die Vision des Zacharias im Tempel, mit dem Eindruck derselben auf das Volk; die Heimsuchung (Maria im weißen goldgestickten Kleid, von drei Frauen begleitet, wird von Elisabeth umarmt, sodann ins Haus geführt, an dessen Schwelle Zacharias sie knieend begrüßt); die Geburt des Johannes (Maria hält das neugeborene Kind im Arm und herzt es; drei Frauen besuchen die Wöchnerin); die Beschneidung unter einer Weinlaube im Beisein vieler Frauen und Mädchen; der Abschied Maria's von Elisabeth und Zacharias. — Die Predigt des Johannes in der Wüste; die Taufe des Volks (beides sehr figurenreiche Bilder); die Taufe Christi; Johannes als Strafprediger vor Herodes. — Die zweite Abtheilung von der Predigt an, nebst einem großen Theil der Kreuzigung ist von andrer

und um vieles schwächerer Hand, als die Kindheits-Geschichte. In dieser herrscht bei lichter Färbung ein einfach würdiger Styl, einfältige Wahrheit und ein häufig (vornehmlich bei den Frauengestalten) gelungenes Bestreben nach Schönheit, das nicht spurlos an Raphael vorüber gegangen ist.

Weniger Einfluß traue ich dem Bilde von der Geißelung Christi zu, das Pietro della Francesca di Borgo S. Sepolcro im Auftrag des Herzogs Friedrich gemalt, und das man noch in der Sacristei des Domes aufbewahrt. Es ist klein, ganz wie ein Miniaturbild in höchster Vollendung ausgeführt, namentlich in seinem architektonischen Theil; fein und schlank sind die Figuren; besonders drei, in's Zeitcostume gekleidete, im Vorgrund stehende Männer, mit der Unterschrift „Convenerunt in unum" (sie haben sich verabredet, oder verschworen), was zu der Deutung Veranlassung gegeben, es seien damit persönliche Feinde des Herzogs gemeint. — Von größerem Interesse waren vielleicht für Raphael die Bildnisse des Herzogs Friedrich und seiner Gemahlin von demselben Künstler, auf deren Rückseite allegorische Bilder gemalt waren: bei dem Herzog dieser selbst, von einer Victoria gekrönt, begleitet von Gerechtigkeit, Klugheit, Stärke und Mäßigung, auf einem von zwei Rossen gezogenen, von Amor geleiteten Triumphwagen; bei der Herzogin diese auch in Gesellschaft einiger Tugenden, auf einem von Einhörnern gezogenen und von Amor geführten Wagen; Bilder, die gegenwärtig wohlerhalten in der Galerie der Uffizi zu Florenz aufbewahrt werden.*)

Der unter dem Namen des Fra Carnevale in der Kunstgeschichte bekannte Dominicaner Bartolommeo Corradini aus S. Cassiano di Cavallino hatte in S. Bernardino zu Ur-

*) Gestochen in der Galleria illustrata di Firenze.

bino 1472 das Hauptaltarbild gemalt (das jetzt in der Brera zu Mailand ist), ein Werk, das schwerlich eine bedeutende Wirkung auf Raphael wird ausgeübt haben. Wohl dagegen dürfte die Anwesenheit des Luca Signorelli aus Cortona, der 1494 mit einer allerdings nur kleinen Arbeit für die Kirche S. Spirito zu Urbino beschäftigt war, nicht ganz spurlos an unserm jungen Künstler vorüber gegangen sein; gewiß wenigstens wird er sich später bei Signorelli's großartigen Schöpfungen in Orvieto an die kleinen Bilder der Kreuzigung und Ausgießung des heiligen Geistes erinnert haben, die derselbe um die genannte Zeit in Urbino gemalt, wo sie noch gegenwärtig zu sehen sind.

So war ihm vielfach die Gelegenheit geboten, von der Kunstthätigkeit seiner Landsleute und zwar in verschiedenen Richtungen einen wenn auch nur ganz allgemeinen Begriff zu bekommen.

Nicht minder hatte Raphael schon in seinen Knabenjahren Gelegenheit, durch ein sehr ausgezeichnetes Werk mit der ältern deutschen Kunst bekannt zu werden. In der kleinen Kirche der Brüderschaft del Corpo di Cristo zu Urbino befand sich über dem Altar eine Tafel mit der Austheilung der Communion an die Apostel durch Christus, welche ein deutscher Maler, Justus von Gent, im Auftrag der Brüderschaft und unter thätiger Förderung des Herzogs Friedrich übernommen und im Jahre 1474 vollendet hatte. Die Darstellung erinnert in dem Hauptmotiv an ein Zellenbild von Fiesole in S. Marco zu Florenz, wo ebenfalls, wie hier, Christus von der Tafel aufgestanden und einzelne Apostel ins Knie gesunken sind, alle aber das Abendmahl in Gestalt der Hostie empfangen. Der Herzog Friedrich von Urbino nebst einem venetianischen Edelmann, dazu der Maler und dessen Begleiter sehen in einiger Entfernung der Scene mit ungleicher Theilnahme zu; über der Versammlung schweben zwei Engel betend und segnend. Der

feierliche Ernst der Stimmung, die ausdrucksvollen Mienen der Männer, die große Eigenthümlichkeit der Zeichnung und Formengebung, auch wohl die Verflechtung des Fürsten und anderer Personen der Gegenwart (oder Neuzeit) mit einer Handlung längst vergangener Zeit — Alles war geeignet, einen tiefen Eindruck auf ihn zu machen. Dieser Eindruck mußte sich steigern je mehr bei wiederholter Betrachtung dem jungen Künstler die gründliche Verschiedenheit des Bildes klar wurde von Allem, was er in der Werkstatt des Vaters oder sonst in Urbino sehen konnte. Vollkommene Rechenschaft über diese Verschiedenheit wird sich zwar Raphael nicht sogleich gegeben haben, aber empfunden hat er sicherlich die größere Lebendigkeit einer der Wirklichkeit sich nähernden dramatischen Darstellweise gegenüber den in Betrachtung versunkenen rein symbolischen Gestalten der umbrischen Schule. — Noch auffallender vielleicht mußte ihm die ganz neue Art der Gesammt-Anordnung, des eigentlichen Aufbaues von dem Gemälde sein oder nach und nach werden. Denn wenn in den Altargemälden der umbrischen Schule das Gesetz der Symmetrie mit großer Strenge und Genauigkeit — selbst der Bewegungen und Stellungen — festgehalten und auf Massen-Verbindung und Gliederung nicht groß Bedacht genommen ist, ist Justus schon zu wohlgeordneter Gruppierung mit Unterabtheilungen, sowie zur Selbstbefreiung von den zu engen Vorschriften der Symmetrie fortgeschritten, ohne Störung des Gleichgewichts und mit steter Berücksichtigung der Pyramidalform.

Inzwischen befinden wir uns mit dieser Betrachtung nur auf dem Gebiet der Vermuthungen. Dagegen gibt uns eine andere Stelle eine nicht anzuzweifelnde Nachweisung über Raphael's Bekanntschaft mit Gemälden deutscher Kunst, die zu seiner Zeit in Urbino waren. Wir gewinnen damit zugleich einen Blick in sein Leben und in den Beginn seiner künstlerischen

Thätigkeit. Unter den Handzeichnungen Raphael's in der Sammlung der Akademie zu Venedig befinden sich einige Brustbilder, nach den beigeschriebenen Namen, des „Annäo Seneca Cordue", „Quintus Curtius", „Platoni", „Verg. Maroni", „Mantuano", „M. Tullio Cicero", „Homero Smyrnaeo", „Anaxagora", „Aristotili Stagiritae", „Ci. Ptolemaeo Alexi" und „Fi. Boetio". Diese mit fester Hand und mit der Feder in etwas ausgeführten Umrissen gezeichneten Köpfe sind nach jenen Phantasiebildnissen gezeichnet, die Herzog Friedrich für die Bibliothek seines Palastes von einem flandrischen Meister*) hatte in Oel malen lassen. Es waren im Ganzen 28 Bildnisse; sie kamen durch Erbschaft an die Familie Barberini; 14 derselben befinden sich noch jetzt im Palazzo Barberini zu Rom; die andere Hälfte kam 1812 an die Familie Sciarra Colonna, und von dieser an den Marchese Campana, dessen Sammlung Napoleon III. für den Louvre erworben hat, wo sie im Katalog unter den Werken deutscher Kunst aufgeführt sind. Diese mit derber flandrischer Charakteristik gezeichneten Köpfe müssen einen eignen Reiz für den jungen Raphael gehabt haben, daß er sie so sorgfältig nachgezeichnet und aufbewahrt hat. Seinem idealen Schönheitssinn und Geschmack entsprechen sie nicht, wohl aber kann ihm die schärfere Charakteristik gegenüber den allgemein gehaltenen Zügen der ihm bekannten umbrischen Bilder imponiert haben; vielleicht auch zogen ihn vornehmlich die Namen an von berühmten Männern des Alterthums, ohne zu ahnen, durch welche bedeutungsvolle Aufgabe er künftig einmal an diese Eindrücke aus der Knabenzeit werde zurückerinnert werden.

---

*) Ich will nicht verschweigen, daß diese Bildnisse von Einigen für die Arbeit des Melozzo da Forli gehalten werden; wie ich glaube — mit Unrecht.

Diese Zeichnungen werfen übrigens noch einen, wenn auch schwachen, Lichtstrahl auf die Lebensbeziehungen des jungen Raphael. Die Bilder hingen in der Bibliothek des Herzogs; um sie abzuzeichnen, mußte Raphael Zutritt zum Palast haben; und so dürfen wir wohl voraussetzen, daß der Herzog und die Herzogin frühzeitig auf den Knaben aufmerksam geworden sind, mit dessen außerordentlichem Talent sich ein schönes Aeußere und liebenswürdiges Benehmen verband. In der Galerie Borghese zu Rom ist das Bildniß eines zwölfjährigen schönen Knaben, das mit Wahrscheinlichkeit dem Timoteo Viti, einem Schüler von Francesco Francia, zugeschrieben wird, der im Jahre 1495 aus Bologna in seine Vaterstadt Urbino zurückgekehrt war. Daß er im herzoglichen Palast ein Zimmer ausgemalt, habe ich bereits erwähnt; daß Raphael ihn aufgesucht haben wird, ist nicht zu bezweifeln, und so kann das genannte Bildniß — da die Züge dem nicht widersprechen — wohl das von Raphael in seinem 12. Jahre sein.

Hatte nun Raphael, wie wir gesehen, Zutritt zu dem herzoglichen Palast, so war ihm hier eine Schule aufgethan, die mehr als Alles, was ihn umgab, seinem Wesen entsprach und deren Einwirkung durch sein ganzes Künstlerleben wahrzunehmen ist. Die Fülle von Schönheit, die ihm hier in den der Antike nachgebildeten Formen überall entgegentrat, die harmonische Durchbildung und vollendete Ausführung aller Einzelnheiten mußten ihn nicht nur entzücken, sondern zur Nacheiferung reizen. Kommt man doch noch heute in Versuchung, die köstlichen Ornamente an den Thüren, Kaminen und Friesen ganz im Geschmack Raphael's zu finden!

Wir haben leider keine Arbeiten Raphael's, die mit unumstößlicher Gewißheit seiner Knabenzeit zugeschrieben werden könnten. Das Madonnenbild, ehedem im Hofe, jetzt eingerahmt in

einem Zimmer seines Vaterhauses, das man als eine solche betrachtete, ist gegenwärtig als ein Gemälde seines Vaters anerkannt und überdieß ganz übermalt. In dem Skizzenbuch, dessen Blätter in der Akademie zu Venedig aufbewahrt werden, und von denen einige vielleicht noch aus frühester Zeit stammen, finden sich noch verschiedene Studien nach ältern Meistern, nach architektonischen Ornamenten und Gliederungen, ferner Landschaften, Häuser- und Städte-Ansichten — so von Urbino mit Schloß und Dom — und einzelne charakteristische Figuren aus dem Leben. Jedenfalls war sein Talent bereits bei des Vaters Tode so unverkennbar, und seine Neigung zur Kunst so entschieden, daß an die weitere Ausbildung gedacht werden mußte.

Indeß scheint weder seine Mutter noch sein Vormund die Angelegenheit sich sehr zu Herzen genommen zu haben; dagegen nahm sich sein Oheim, Simone di Battista Ciarla, der Bruder seiner Mutter, des verwaisten Knaben mit ganzer Liebe und treuer Fürsorge an; so daß ihn nachmals Raphael in allen seinen Briefen „Theuerster, gleich einem Vater," („Carissimo quanto padre!") angeredet hat. Da zu der Zeit ein junger Künstler nur in der Werkstatt eines Meisters seine Ausbildung fand, so war es zunächst des treuen Oheims Sorge, eine den Fähigkeiten und der Entwickelungsstufe seines Pfleglings entsprechende Wahl zu treffen. Unter den Malern in Urbino und der Umgegend mochte ihm keiner genügen; selbst Timoteo Viti, der, wie bereits erwähnt wurde, 1495 nach Urbino als ausgelernter Künstler zurückgekehrt war, mochte ihm nicht hinlängliches Vertrauen einflößen, da er eben erst am Eintritt seiner Laufbahn stand. Daß Raphael als Urbinate der umbrischen Schule treu bleiben müsse, scheint dem Oheim selbstverständlich gewesen zu sein, sowie, daß er dorthin sich zu wenden habe, wo sie sich frei von den Mängeln entfaltet hatte, die an den Meistern der Heimath,

selbst dem Vater Raphael's noch gehaftet. Irre ich nicht, so hat bei ihm die Frage nach der planmäßigen Gründlichkeit des Zeichnen-Unterrichts, vornehmlich nach der vollkommensten Technik, der besten Methode zu malen, und die schönste und kräftigste Farbenwirkung hervorzubringen ein schwereres Gewicht in die Waagschale gelegt, als die Sorge um tiefsinnige, ausdruckvolle Composition, sei's, daß sie unbedingt vorausgesetzt wurde, oder auch, daß sie nicht eigentlich in Betracht kam. Unter diesen Umständen konnte die Wahl nicht lange schwankend bleiben. Von den Meistern der umbrischen Malerschule hatte zu dieser Zeit keiner einen so weit verbreiteten Ruhm und so viele Aufträge, als Pietro Vannucci von Città della Pieve, und da er um jene Zeit in Perugia sich niedergelassen und viele junge Künstler als Schüler bei sich aufgenommen, so kam auch Oheim Ciarla mit dem Vormund Don Bartolommeo Santi überein, das überraschend sich entfaltende Talent Raphael's dem Meister in Perugia anzuvertrauen.

II.

Raphael's Lehrjahre.

1495 bis 1504.

Wer in sich — und wär es im bescheidensten Maße — das Glück des künstlerischen Schaffens empfunden, wem es nur einigermaßen gelungen, das, was Aug' und Herz im Leben und in der Natur erfreut, nachzubilden, daß es mit dem Schein der Wirklichkeit vor ihm steht; oder gar, Gestalten aus der Erinnerung, oder aus der Phantasie auf das Blatt, oder die Tafel überzutragen; ja, wer selbst nur aus der Betrachtung fremden Lebens die Wonne kennt, mit der ein erwachendes Talent seinen Erstlingsversuchen sich hingibt: der wird sich in die Seele des beglückten Knaben versetzen können, dem was er unternahm ohne Mühe und Fehl gelang, dem die Hand folgte, wie der Fittig dem Vogel, zum Erstaunen und zur freudigen Bewunderung Aller, die es sahen. Aber er weiß auch, daß ein unbefriedigter Drang das Talent vorwärts treibt, daß der Erfolg seiner Thätigkeit ihm nie oder nur unvollkommen genügt, und daß sich damit das Verlangen nach Unterweisung regt und zur Begierde steigert, der Kenntnisse und Fertigkeiten der Erfahrenen theilhaft zu werden. Wie lebhaft muß diese Sehnsucht in dem Knaben Raphael gewesen sein, der noch in spätern Jahren, wo er längst das Entzücken der Welt geworden, von sich sagte, daß

er einem Ideal nachstrebe, ohne es erreichen zu können! Wie groß muß seine Freude gewesen sein, als sein Oheim ihm den Entschluß mittheilte, ihn zu einem Meister in die Lehre zu geben! und wie mag er gejubelt haben, da er erfuhr — kein Andrer, als der bedeutendste von Allen, die er nennen gehört, den schon sein Vater (in seiner „Reimchronik" *) hoch gepriesen, deß Name durch das ganze umbrische Land von Mund zu Munde getragen, von jeher sein Herz mit tiefer Achtung und ahnungsvoller Sehnsucht erfüllt, kein Andrer als Meister Pietro in Perugia solle sein Lehrer werden und sei bereit, ihn in seine Schule aufzunehmen!

Zum ersten Male erschloß sich vor den Augen des zwölfjährigen Knaben die weite Welt. Denn, wenn er auch die Grenzen des Weichbildes von Urbino überschritten, wenn er auch mit seinem Vater vielleicht in Cagli gewesen, als dieser dort beschäftigt war: — unendlich weiter wurde der Horizont bei dem Hinblick auf eine Reise nach der fernen, an Kirchen, Palästen und Kunstwerken reichen Hauptstadt Umbriens, dem Mittelpunkt einer weitausgebreiteten und vielgerühmten Kunstthätigkeit. — Dazu aber kam noch ein Umstand, der einer neuen Heimath einen besondern Reiz für ihn verlieh. Das Leben im väterlichen Hause war durch die Unfreundlichkeit der Stiefmutter, und durch den beständigen Hader derselben mit seinem Oheim Vormund ihm gründlich verleidet, und er ergriff froh und dank-

*) Die „Reimchronik" des Giovanni Santi ist ein Lobgedicht auf das Leben und die Thaten des Herzogs Federico von Urbino, aufbewahrt in der Vaticanischen Bibliothek (Ottoboniana n. 1305). Im 9. Capitel dieser Chronik führt Giovanni bei Gelegenheit der Schilderung der Hochzeitfeier des Herzogs Galeazzo Visconti in Mailand mit Bona von Savoyen, bei welcher Herzog Friedrich als Gast zugegen gewesen, eine Anzahl Künstler seiner Zeit auf, deren Werke von ihm bewundert worden, und unter diesen namentlich Leonardo und P. Perugino.

bar die Hand, die ihn aus demselben zu andern Menschen, in eine andere Umgebung führen wollte.

Obgleich alle Nachrichten über die Zeit dieser Uebersiedelung Raphael's von Urbino nach Perugia fehlen, so ist doch mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß die Oheime ihren vielversprechenden Neffen nicht lange ohne Lehrer gelassen haben, daß die Wahl eines solchen mithin schon im nächsten Jahre nach des Vaters Tode stattgefunden habe. Und so wollen wir uns denn im Geiste zurückversetzen an den sonnenhellen Frühlingsmorgen des Jahres 1495, an welchem der zwölfjährige Raphael, das Herz voll beseligender Hoffnung, seine erste Wanderschaft zu beginnen, die Schwelle des Vaterhauses überschritt, und das Pferd bestieg, das ihn und seine Habseligkeiten, in Gesellschaft seines treuen Oheims Ciarla *), in die neue Heimath tragen sollte. Auch wir geben ihm das Geleit auf der Ausfahrt in die Zukunft, die in glänzenden Farben vor ihm lag, und in die er die heiligsten Schätze des Lebens mit sich nahm: ein frommes Gemüth, ein unverdorbenes Herz, das Gedächtniß innigster Mutter- und Vaterliebe, und Begeisterung für den Beruf, zu dem ihn Gott mit den köstlichsten Gaben auf's reichste ausgestattet.

Wir folgen ihm auf dem Wege, der an Werken seines Vaters vorüber führte, aus denen er noch einmal seine Seele stärken konnte mit der Erinnerung an die belebenden Eindrücke der vergangenen Jahre, und in der Kraft der Verehrung und Liebe, in der er aufgewachsen, und darin er einen Hort und Haltpunkt finden sollte für sein ganzes Leben.

Am Bernhardinerkloster von Urbino vorüber, wo Herzog Friedrich seine letzte Ruhestätte in der von Bramante erbauten Kirche gefunden, windet der Pfad sich ab- und aufwärts zu dem

---

*) Nicht, wie Vasari erzählt, seines Vaters, der ja nicht mehr lebte.

hochgelegenen Minoritenkloster Monte Fiorentino, in dessen Kirche die Grabcapelle der Pianani das früher erwähnte Altargemälde von dem Vater Santi erhalten, von dem uns noch heute die lieblichsten Engelköpfchen bezeugen, daß Raphael bei ihnen eingekehrt und ihre Züge sich tief in's Herz geprägt, so daß sie ihm auch später, so oft er den Himmel aufschließt mit seiner Kunst, mit denselben Mienen immer wieder entgegenlächeln.

Ueber Castel Durante (dem heutigen Urbania) im Thale des Metauro führt der Weg über Acqualagna nach Cagli, wo wiederum ein Denkmal von des Vaters Kunstthätigkeit des Sohnes Schritte hemmt und zu der Kirche des heiligen Johannes (jetzt des heiligen Dominicus) lenkt, die Fresken wieder aufzusuchen, die er als neunjähriger Knabe hat entstehen sehen, und in denen der Vater wiederum so gar freundliche und schöne Engel gemalt, daß er sie wohl gern als Seelengeleit mit auf die Wanderschaft genommen.

Von Cagli aufwärts gegen Cantiano beginnt eine etwas öde Landschaft, deren Armuth an Naturreizen wetteifert mit der Dürftigkeit der Bewohner und der Wohnungen, bis man weit hinter Scheggia durch einen hohen, felsigen Engpaß nach Gubbio gelangt, das von der Höhe am südwestlichen Abhang der Apenninen in das weite, wohlbebaute und fruchtbare Tiberthal hinabschaut. Die Kirchen Gubbio's waren schon damals mit Gemälden ausgestattet, die zum Theil noch heute die Altäre schmücken. Da sah Raphael in S. Agostino große Altarbilder von Ottaviano Nelli und Mariano di Martino Nelli vom Anfang des Jahrhunderts, in S. Maria della Piaggola von demselben Ottaviano ein sehr schönes Madonnenbild, eine Pietà von Domenico di Ceccò vom Jahre 1446; in der Capelle S. Secondo auf dem Kirchhof Fresken von Giacomo

di Beda von 1458, und wohl noch manches andre Kunstwerk an anderen Stellen der Stadt. Stehen diese Werke auch nicht auf der Höhe der Kunst Perugino's, so gehen sie doch aus einer ihr durch und durch verwandten Stimmung und Richtung hervor, und mußten ganz geeignet sein, Raphael vorzubereiten auf die Eindrücke, die seiner in Perugia warteten Namentlich mußte das Altarwerk des Ottaviano di Martino Nelli (vom Jahre 1403) in S. Maria nuova, mit seiner lieblichen Madonna, den reizenden musicierenden Engeln, den ernsten heiligen Petrus und Antonius, und vor allem der zarten und fleißigen Ausführung den Kunst-Jünger entzücken, um so mehr, als er des Meisters Namen schon in seiner Vaterstadt kennen gelernt haben konnte, wo derselbe von 1420 an gewohnt und wohl auch gewirkt hatte.

Immer näher dem ersehnten Ziele mußte der junge Wandrer harte Geduldproben bestehen. In ermüdenden Windungen steigt der Pfad aufwärts, täuschend immer eine neue Höhe als die letzte vorspiegelnd, bis man die wirklich letzte erstiegen, von der aus man in weiter Ferne auf lichter Höhe in unbestimmten Umrissen eine Stadt sieht. Es ist Perugia! Endlos wie das Aufsteigen scheint der Weg hinab in's Thal. Endlich ist man am Fuße des Berges, auf dessen Gipfel und in dessen Thaleinschnitten Perugia sich ausbreitet. Jetzt sieht Raphael die Mauern der Stadt, die Thürme darüber, die Häuserreihen und die Gärten an den Abhängen rechts und links; jetzt reitet er durch das Thor in die Stadt, in der seine nächste Zukunft, vielleicht sein ganzes Leben mit all seinen Hoffnungen und Bestrebungen beschlossen lag — gewiß nicht ganz ohne Bangigkeit, wie er aufgenommen, wie er selber sich zurecht finden werde in der fremden Welt. Hat er sie empfunden, so hat sie ihn rasch verlassen beim Eintritt in die Werkstatt des Meisters, dem er nun in Vertrauen, Gehorsam und Liebe angehören sollte.

Man braucht nur einmal in das Angesicht Perugino's, wie es Raphael in der Schule von Athen gemalt, gesehen zu haben, in diese Züge voll Wohlwollen, Güte und Verstand, um zu wissen, daß er mit väterlicher Herzlichkeit den neuen Zögling willkommen geheißen, und daß er mit dem ersten Blick auf ihn das leuchtende Gestirn erkannt habe, das in ihm der Kunst aufgegangen. Beglückt durch das gütige Entgegenkommen des hoch und innig verehrten Mannes, war Raphael sogleich voll Vertrauen, Hingebung und Liebe, wie er sie sein ganzes Leben hindurch treu bewahrt und bewiesen hat. Auch von seinen künftigen Genossen mit Freundlichkeit begrüßt, fühlte er sogleich sich heimisch, und in Betrachtung der angefangenen Werke und der Studien ringsum ging ihm — wo nicht der Himmel, doch — ein Leben voll Seligkeit auf.

Wohl hatte Raphael Recht, von ganzem Herzen über sein Loos sich zu freuen. Pietro Perugino stand damals auf dem Gipfel seines Ruhmes, den er mit Recht vor Vielen seiner Zeitgenossen in Anspruch nehmen durfte, und gewiß konnte das Schicksal keinen passenderen, den Anlagen und der Gemüthsstimmung Raphael's entsprechenderen Meister für ihn finden unter allen, deren Namen damals unter den ersten und vorzüglichsten Künstlern Italiens glänzten. Als der Lehrer Raphael's, als das Haupt und der größte Meister der umbrischen Malerschule ist er wohl darnach angethan, daß wir an dieser Stelle uns eingehend mit ihm beschäftigen. In ihm gipfeln alle Vorzüge der Schule, wie ihre Schwächen ebenso deutlich bei ihm hervortreten; und wie Raphael beim Beginn seiner Laufbahn sich ganz hingebend gegen seinen Meister verhalten, so hat er im spätern Verfolg derselben seine Herkunft nie ganz verleugnen können, noch mögen: er hat die Lehren und das Vorbild Perugino's nicht von sich gethan, wie ein abgetragenes Kleid; er hat sich

daraus entwickelt, wie aus Jünglingen Männer werden, und mit Recht sagt der Dichter von ihm:

„Denn um einst Raphael zu werden,
Mußt' er erst Perugino sein!" *)

Wir sind in Betreff der Lebensumstände und des Charakters von Pietro Perugino, wie bei den meisten ältern Künstlern Italiens, ausschließlich auf die „Lebensbeschreibungen" des Vasari verwiesen. Wie dankbar wir im Allgemeinen diesem Vater der neuern Kunstgeschichte für seine Mittheilungen sein müssen: so sind sie doch mit großer Vorsicht und nicht ohne genaue Sichtung aufzunehmen und in Betreff Perugino's geradezu häufig eine trübe Quelle. Nicht allein, daß er in der Aufzählung der Werke desselben unvollständig ist und durchaus unchronologisch verfährt, so läßt er seine Bildungsgeschichte ganz im Ungewissen und häuft Vorwürfe auf seinen Charakter, die zum Theil offenbar übertrieben sind, zum Theil durch seine Werke und durch die Achtung, in der er bei seinen Zeitgenossen stand, durch die Freundschaft ausgezeichneter Männer, vor Allem durch die große Ausbreitung seiner Schule, wie durch die Verehrung und Anhänglichkeit seiner zahlreichen Schüler, besonders durch die in allen Verhältnissen sich gleichbleibende Liebe Raphael's widerlegt werden. Vasari sagt gegen den Schluß der Lebensbeschreibung Perugino's von ihm: „Pietro besaß wenig Religion und konnte nie zu dem Glauben an die Unsterblichkeit der Seele gebracht werden; ja, er wies mit Worten, so hart, wie seine Stirne von Porphyr, jede gute Weisung zurück. Er setzte alle seine Hoffnung auf Glücksgüter und würde um Geld jeden schlechten Vertrag eingegangen sein. Er gewann große

*) Raphael, Kunst und Künstlerleben in Gedichten, von Karl Förster. Leipzig bei Göschen 1827.

Reichthümer, baute und kaufte in Florenz große Häuser und erwarb sich zu Perugia und Castello della Pieve mehre liegende Gründe."

Zur Erklärung dieser unwürdigen Weise, über einen Künstler von der Bedeutung Perugino's zu sprechen, muß man nach persönlichen Beziehungen, mittelbaren oder unmittelbaren zwischen dem Maler und seinem Biographen sich umsehen. Man wird sich eines Injurien-Prozesses erinnern, den Perugino in Florenz gegen Michel-Angelo geführt, weil dieser ihn in jugendlichem Uebermuth einen „Tölpel in der Kunst" („un goffo nell' arte") gescholten hatte. Es war das erste Vorpostengefecht zwischen der alten und neuen Zeit. Perugino, im Besitz eines gegründeten Ruhmes und festhaltend an seinen künstlerischen Prinzipien, sah in den Neuerungen Buonarroti's einen Abfall von der wahren Kunst und mag kein Geheimniß aus dieser seiner Ansicht gemacht haben, die dann der junge Titane im Bewußtsein seines überlegenen Talentes und von der fortschreitenden Kunst zu höhern Zielen getragen, mit beleidigender Geringschätzung erwiderte. Eine weite Kluft mußte Beide für immer trennen und hielt selbst die Angehörigen und Freunde von Beiden in gegenseitiger Entfernung. Vasari, der ergebene, ja fast unterthänige Anhänger und Verehrer Michel Angelo's, konnte darum nicht wohl ein unbefangenes, unparteiisches Urtheil über den „Tölpel" öffentlich aussprechen, ohne eine Freundschaft auf's Spiel zu setzen, die er höher achtete als Fürstengunst. So lieh er sein Ohr mit Leichtigkeit den Verdächtigungen eines Charakters, der in seinen Augen durch eine hervorragende künstlerische Thätigkeit nicht gedeckt war.

Gehen wir nun näher auf Vasari's Beschuldigungen ein, so ist das Ansammeln von Reichthümern nichts weniger als erwiesen, und großer Haus- und Grundbesitz geradezu eine

Fiction. Mariotti *) hat dargethan, daß die Häuser, die man in Perugia und in Città della Pieve als die seinigen bezeichnet, unbedeutend sind; urkundlich belegt ist eine Summe 1200 Goldgulden, die Pietro im Jahre 1512 deponirt und zwar im Kauf um zwei Güter von 1600 Fiorini. Für seine Arbeit ließ er sich mäßig bezahlen und begnügte sich oft mit theilweisen Abzahlungen, wie bei dem großen Frescobild von der Anbetung der Könige in Città della Pieve, dessen Preis von 200 Fiorini er freiwillig auf die Hälfte, und zwar zahlbar in Raten von 25 Fiorini herabsetzte, von denen er obendrein die vierte nachließ. **) Dergleichen sieht nicht aus wie Geiz und Habsucht, und wenn Vasari von ihm erzählt, daß er — wenn er von Perugia nach Castello ging — alles Geld, das er besaß, mitzunehmen

---

*) Mariotti, lettere Perugine p. 176 erzählt, daß er keine andere Notiz in dieser Beziehung habe auffinden können, als daß Perugino 1512 ein Grundstück (le Capanne) für 1000 fior. und ein anderes für 600 fior. gekauft habe. In Florenz hatte er sich 1496 einen Bauplatz gekauft, und 1515 für 6 fior. einen Begräbnißplatz.

**) Ein anderes Beispiel wohlwollender Freigebigkeit (gegen die Stadt Panicale) führt Passavant a. a. O. I. p. 499 an. Einen schlagenden Beweis für den Geiz Perugino's will Gaye (Carteggio II. p. 69) in einem Actenstück vom 14. Aug. 1494 finden, in welchem einem „Maestro Piero Peroxini" eine Malerei für 400 Ducaten übertragen wird, ohne daß eine Nachricht vorhanden, daß er sie ausgeführt. Dagegen theilt der Abate Cadorin in Venedig („Dei miei studj negli archivi etc. Venezia 1846") einen Brief Tizians vom 13. Mai 1515 an den Dogen mit, in welchem er sich erbietet, besagte Malerei für die Hälfte des dem „Perusin" versprochenen Preises, nehmlich für 400 Ducaten auszuführen. Daraus wird nun gefolgert, Perugino habe 800 Fior. gefordert, während Tizian ausdrücklich sagt, sie seien ihm versprochen worden. Ganz abgesehen übrigens davon, ob und aus welchen Gründen Perugino in den Contract nicht eingetreten, ist „Piero Peroxini" höchst wahrscheinlich ein andrer, als Vannucci, und vielmehr jener venetianische Maler „Pietro Perugino", von welchem (nach Rossini, Storia della pitt. It. III. p. 189) eine Tafel mit Namens-Unterschrift und der Jahrzahl 1512 in der Sammlung Rinuccini in Venedig aufbewahrt wird.

pflegte, so mögen seine Reichthümer doch nicht überschwänglich gewesen sein, da dazumal die 1000 Pfund-Noten noch nicht erfunden waren. Vasari aber durfte bei seinen Anklagen wohl die Hand auf's Herz legen und sich fragen, ob er selbst denn auf die Güter des Glücks einen so gar geringen Werth gelegt und seine Arbeiten sich etwa nach einem kleineren Maßstab habe bezahlen lassen? Scheut er sich doch nicht, am Eingang der Lebensbeschreibung Perugino's zu sagen: „Wahr ist es, wer in Florenz genugsam gelernt hat, und nicht Tag für Tag wie eine Bestie leben will, sondern reich zu werden verlangt, der muß von dort fortgehen 2c." — Am überraschendsten aber und nahebei unerklärlich ist der Vorwurf der Irreligiosität bei einem Künstler, dessen Gemälde von seinen Verehrern als die Offenbarung einer schwärmerischen Frömmigkeit gepriesen und als Beweis angeführt werden, daß eine wahrhaft christliche Kunst den ungetrübtesten und festesten christlichen Glauben zur Vor- und Grundbedingung habe. Es bleibe dahin gestellt, ob Vasari, dessen kirchliche Gemälde mit ihren gesuchten und übertriebenen Stellungen und ihrem oberflächlichen Ausdruck den Beschauer sehr kalt lassen, sich einer tiefern und aufrichtigeren Frömmigkeit rühmen konnte, als der Meister von Perugia? auch wohl, ob dieser von dem erwachenden, dem Christenthum und kirchlichen Lehren nicht sonderlich günstigen Geiste der Zeit, namentlich bei seinem wiederholten längern Verweilen in Florenz, ganz unberührt geblieben, oder nicht? — selbst das bleibe unentschieden, ob die Phantasie des Künstlers so weit ab vom Herzen ihre Werkstatt aufschlagen könne, daß sie der Darstellung Anschauungen zu bieten vermöge, von denen jenes keine Kunde habe? — wohl aber darf man mit Sicherheit annehmen, daß ein Mann, der mit Leonardo da Vinci lebenslänglich in treuer Freundschaft verbunden geblieben, nicht irreligiös sein, daß der

bewundernde Anhänger Savonarola's nicht alle seine Hoffnungen auf die Güter dieser Welt setzen konnte, und daß derjenige dem Atheismus fern genug stand, der — wie wir an Perugino's Bildniß in den Uffizien zu Florenz sehen — sich selbst abgebildet mit einem Blatt Papier in der Hand, darauf er die Worte geschrieben: Timete Deum! (Fürchtet Gott!)

Ist uns demnach für die Charakterschilderung Perugino's Vasari kein zuverlässiger Zeuge, so läßt er uns auch in Betreff seiner Enwickelungsgeschichte unbefriedigt. Auf Wahrheit allerdings scheint zu beruhen, daß er der Sohn eines sehr armen Mannes, Cristofano Vannucci in Città della Pieve war, und daß er in großer Dürftigkeit aufgewachsen. Als sein Geburtsjahr wird 1446 allgemein angenommen. Armuth zwang, nach Vasari's Bericht, den Vater, ihn als Handlanger und Farbenreiber bei einem gewöhnlichen Maler und Anstreicher in Perugia unterzubringen, der zwar selbst nicht sonderlich viel leistete; aber stets mit Achtung von großen Künstlern sprach, und indem er die Kunst als Mittel pries, zu Ehren und Reichthümern zu gelangen, das Verlangen in Pietro weckte, ihr sein Leben zu widmen. Er that dies mit Anstrengung aller seiner Kräfte; „er achtete nicht Kälte, Hunger, Mühen und Unbequemlichkeiten; und wie er sich keiner Arbeit schämte, um eines Tages gemächlich und ruhig leben zu können, pflegte er oft sprüchwörtlich zu sagen: Nach bösem Wetter muß gutes kommen; und wenn gutes Wetter ist, baut man Häuser, um wenn's Noth thut — unter Dach zu sein.“

Ueber Perugino's Lehrjahre fehlt uns jede nur einigermaßen sichere Nachricht. Wird von Einigen Buonfigli in Perugia als sein Lehrer in Anspruch genommen, so kann wenigstens nicht Vasari's „unbedeutender Maler“ damit gemeint sein, indem jener zu den trefflichsten Meistern der ältern umbrischen Schule

gehört. Vasari läßt Pietro nach Florenz gehen und bei Andrea Verrocchio in die Lehre treten, ohne die Spuren der Verwandtschaft zwischen den Werken dieses Meisters und den frühesten Arbeiten Pietro's nachzuweisen, und ohne anzugeben, mit welchen Mitteln der blutarme Junge nach Florenz habe übersiedeln können. Zur Beurtheilung der Angabe Vasari's müssen wir einige seiner sonstigen Nachrichten und auch Zeitangaben zu Hülfe nehmen. Er erzählt uns, daß Leonardo da Vinci als Knabe zu Verrocchio in die Lehre gebracht worden, und daß er durch einen Engel, den er ihm in sein Bild von der Taufe Christi (jetzt in der Akademie zu Florenz) gemalt, den Meister, der sich von seinem Schüler übertroffen sah, bestimmt habe, den Pinsel für immer aus der Hand zu legen. Leonardo ist 1452 geboren; den Engel mag er — da ihn Vasari „giovanetto" bei der Gelegenheit nennt, in seinem 14—16. Jahre gemalt haben. 1464 aber war Perugino 8 Jahr alt; später malte Verrocchio nicht mehr. Freilich erzählt Vasari im Leben des Lorenzo di Credi (der auch 1452 geboren ist), daß er bereits als Goldschmied großen Ruhm erworben, als er sich entschloß, Maler zu werden, und zu Andrea del Verrocchio in die Lehre trat, „der damals den Einfall hatte, die Malerei zu üben." Das müßte doch mindestens 1468—1470 gewesen sein, wo Leonardo die Kinderschuhe bereits ausgetreten hatte. (Siehe Vasari, D. A. III, 1. p. 344.)

Es dürfte zu keinem befriedigenden Ergebniß führen, wollten wir noch andere Vermuthungen und Behauptungen anführen, gewiß ist, daß wir keine bestimmte Nachricht über den Lehrmeister Perugino's haben. Unter diesen Umständen scheint nichts übrig, als anzunehmen, daß er bei der gesammten älteren Schule Umbriens in die Schule gegangen sei und ihre unter verschiedene Meister vertheilten Vorzüge sich anzueignen und auszubilden

bestrebt gewesen. Sehen wir uns nun nach den Meistern um, denen wir einen besondern Einfluß auf Pietro zuschreiben möchten, so fehlt uns nicht nur eine Nachweisung über dessen früheste Arbeiten, die einen Anknüpfungspunkt bilden würden, sondern wir finden auch die am meisten hervortretenden Vorzüge, namentlich die tiefe Glut seiner Färbung bei keinem seiner Vorgänger. Wohl kann man sagen, daß jene gefällig geschwungene Körperhaltung seiner Gestalten bereits in den Werken des Niccolo Alunno, namentlich in dem großen Altarwerk in der vaticanischen Galerie wenigstens stellenweis gefunden werde. Aber entschiedener weist ein Werk des Fiorenzo di Lorenzo vom Jahre 1437, das er für die Kirche S. Francesco del Prato gemalt (Madonna in der Engelsglorie, nebst Paulus und Petrus; jetzt in der öffentlichen Sammlung zu Perugia) mit seiner strengen, fast trocknen Zeichnung, vor allem mit seinen seitwärts geneigten, oder aufwärts gewendeten und in Verkürzung gehaltenen Köpfen, so wie durch die Körper-Stellung mit eingebogenem Knie derart auf Perugino hin, daß man es (ohne die Unterschrift des Urhebers) für eine Jugendarbeit Pietro's halten könnte. — In etwas anderer Richtung, aber von nicht minder sichtbarem Einfluß auf Perugino erscheint Giovanni Boccati da Camerino, dessen von vielen Engeln und Heiligen umgebene Madonna in trono mit seines Namens Unterschrift und der Jahrzahl 1444 ebenfalls im Museo zu Perugia aufgestellt ist. In diesem Werke tritt uns jene Tiefe des Gefühls, jene Innigkeit des Seelenlebens entgegen, die wir in höchster Reinheit bei Fra Giovanni Angelico da Fiesole finden, und die auch aus den frühern Werken Perugino's uns mit herzgewinnender Anziehungskraft anspricht.

Hat Fiesole durch sein wundervolles für S. Domenico in Perugia gemaltes Altarwerk (ebenfalls Madonna in trono mit

vielen Engeln und Heiligen und mehren Nebenbildern, jetzt im Museo zu Perugia) auf Giovanni Boccati sehr wahrscheinlich eingewirkt: so ist dieser Einfluß auf einen andern Meister in Perugia ganz unverkennbar, auf o. g. Benedetto Buonfigli, der u. A. für dieselbe Kirche S. Domenico eine Anbetung der Könige gemalt, die uns mit der Zartheit der Empfindung in der Darstellung, mit dem feinen, idealen Schönheitsinn und der lichtvollen Färbung ganz in der Atmosphäre des frommen Klosterbruders hält. Die vielen Gemälde Buonfigli's, die man gegenwärtig im Museo zu Perugia zu sehen Gelegenheit hat, bestärken sehr die Meinung, nach welcher er der Meister, wenigstens das wirksamste Vorbild Perugino's gewesen.

Noch aber ist uns ein Meister übrig, für den wir — wenn es nicht Buonfigli sein sollte — noch einen Namen suchen müssen, dem aber in der Entwickelungsgeschichte Pietro's eine hervorragende Stelle gebührt, das ist der Meister der Verkündigung von 1466, die aus S. Maria nuova in Perugia in's Museo gekommen ist. Gott Vater, von einer Engelschaar umgeben, sendet aus seiner Rechten goldne Strahlen nieder, in denen die symbolische Taube schwebt: vollkommene Seelenreinheit im Antlitz des Engels, heilige, unschuldvolle Demuth in den Mienen und der Bewegung Maria's werden von einer wahrhaft zauberhaften Formenschönheit in überirdischer Höhe gehalten, so daß dagegen der Stifter des Bildes nebst der Brüderschaft, der der Altar gehörte, ungeachtet der idealgehaltenen Zeichnung, sich deutlich als Bewohner unsers Planeten kund geben.

Das dürften die Quellen sein, aus denen Perugino die Kräfte geschöpft, denen er seinen Ruhm verdankt und die ihn vor Allen befähigten, der erste Führer Raphael's zu werden. In hohem Grade war ihm der Sinn für Schönheit der Formen, Proportionen und Bewegungen eigen, wie er denn auch

einen großen Werth auf strenge und correcte Zeichnung und eine fleißige und vollendete Ausführung legte. Vorzüglich zeichneten seine Gemälde sich durch eine tiefe, klare und warme Färbung aus, durch die sie einen fast verklärenden Glanz erhielten. Dramatische Darstellungsgabe hatte er nur in sehr geringem Maße, wohl aber verstand er, seinen Gestalten einen sinnigen und innigen Ausdruck zu geben, und namentlich fromme Andacht und Demuth lieblich zu schildern. Allein da er sich dabei vornehmlich an rituale Bewegungen hielt und auch in seinen Stellungen sich immer gleich blieb, und beides in seinen Wirkungen durch Gewohnheit sich abstumpft, so sehen wir ihn von einer ursprünglich warmen Empfindung nach und nach zu einer mehr äußerlich gewordenen Motivierung seiner Gestalten übergehen, die das Interesse an seinen Werken wesentlich beeinträchtigt.

Zu der Zeit, als Raphael in seine Schule eintrat, hatte Perugino die Grenze noch nicht überschritten, hinter welcher eine mehr handwerksmäßige Thätigkeit an die Stelle der eigentlich künstlerischen trat; und seine Darstellungen mußten dem Jünger um so sichrer als Ausdruck wahrer Empfindung erscheinen, als er — selbst abgesehen von der in ihnen noch ursprünglichen Wärme — in der vollkommenen Unbefangenheit seines Wesens von einem trennenden Unterschied zwischen Aeußerlichem und Innerlichem noch keine Vorstellung hatte.

Zu den frühesten Arbeiten Perugino's wurde bisher eine Anbetung der Könige gezählt, die aus der Kirche S. Maria nuova zu Perugia in die öffentliche Sammlung daselbst versetzt worden, hier aber wegen ihrer mehr florentinischen Zeichnung und Ausführung dem Domenico Ghirlandajo zugeschrieben wird. Wohl vornehmlich, wenn nicht ausschließlich diesem Gemälde verdankt Perugino die (auch von Rumohr, Ital. Forschungen II. p. 338 ff. vertretene) Ansicht, er habe ursprünglich in „florentinischer Ma=

nier" gemalt. Was außerdem der Frühzeit Perugino's mit Wahrscheinlichkeit angehört, trägt schon das Gepräge seiner ihm eigenthümlichen Kunstweise. Wohl aber dürfen wir an einen frühzeitigen längern Aufenthalt von ihm in Florenz glauben, wo er mit Lorenzo di Credi, Leonardo, Botticelli u. A. bereits die öffentliche Aufmerksamkeit erregte.*) Die erste beglaubigte Nachricht, die wir von seiner künstlerischen Thätigkeit haben, findet sich im Jahrgang 1475 im Stadtarchiv von Perugia, wo er — bereits als anerkannter Meister — Malereien im öffentlichen Palast ausgeführt, die leider nicht mehr vorhanden sind.**) — Im J. 1478 malte er in Cerqueto, einem kleinen, zur Diöcese von Perugia gehörigen Orte, eine Capelle a fresco, ein Exvoto für das Aufhören einer Pest, die 3 Jahre lang daselbst gehaust hatte, mit der von Orsini (Memorie del Perugino p. 204) mitgetheilten Unterschrift unter den Gemälden: Petrus Perusinus pinxit m.cccc.lxxviii. Nur ein H. Sebastian ist davon noch übrig, um Zeugniß abzulegen, daß Perugino zu dieser Zeit sich seinen Styl schon gebildet hatte. Rio (De l'art chrétien II. 227) fügt bei Erwähnung dieser Arbeit hinzu, daß das wun-

---

*) Giovanni Santi in seiner bereits erwähnten Reimchronik sagt von ihnen:

> Due giovin par d'etate e par d'amori
> Leonardo da Vinci e'l Perusino
> Pier della Pieve, che son divin pittori.

(Jünglinge zwei, an Jahren gleich und gleich in Liebe,
Leonard da Vinci und der Peruginer
Pietro della Pieve, göttliche Maler beide!)

**) Annali x virali di Perugia, 1475, p. 83 a. t. Die xxi dicti mensis Julii . .. Mandamus vobis Gabrieli , . detis et solvetis Magro Petro . . de Castro Plebis pictori libr. quinque denariorum per nos Eidem magistro Petro largit. pro expensis faciendis ex causis pictutarum in nostro palatio in sala magna superiori construendarum et depintendarum per dictum magrum Petrum . . .

derthätige Marienbild der Kirche („Madonna delle Grazie") für Perugino das Ideal geworden, dem er in all seinen spätern Werken treu geblieben. — Im J. 1480 war er wieder in Florenz, und scheint bis um 1483 daselbst geblieben zu sein. 1481 wurde ihm die Façade am Palast der Signorie zu malen übertragen*), und 1483 die Capelle des Magistrats in Perugia. Erstere Arbeit ist nicht zur Ausführung gekommen; letztere aber, von der er nach Rom abgerufen worden, hat er 1490 wieder aufgenommen und vollendet, wie ausführlicher später erzählt werden soll. Vor die römische Reise bin ich geneigt, die beiden Gemälde, welche aus der Kirche Della Calza in Florenz in die Sammlung der Akademie daselbst gekommen, das Gebet am Oelberg und die Pietà, zu setzen.**) Das erste ist mit seiner Anordnung ein Beispiel von fast kindlicher Naivetät: — Christus kniet in der Mitte des Bildes auf einem übergrasten Stein, vor welchem die drei Jünger in anmuthigen Stellungen, aber als Sinnbilder des unwiderstehlichsten und doch süßesten Schlafes liegen, während durch die Luft springend ein Engel geflogen kommt und dem betenden Heiland einen mit einem flatternden Bande umwundenen Becher darreicht; im Hintergrunde nahen Bewaffnete, links von Judas geführt, im Eilmarsch; eine Stadt und Berge schließen das Bild. Wir werden Gelegenheit haben, bei Raphael's Jugendarbeiten uns daran zu erinnern.

Das zweite, für dieselbe Kirche gemalte Bild ist vor vielen geeignet, den eigenthümlichsten Charakterzug Perugino's, eine wahre und tiefe, aber in engen Schranken gehaltene Empfindung, ins hellste Licht zu setzen. Vom Tode starr und steif liegt Chri-

*) Gaye, Carteggio d'artisti I. p. 558.

**) Sie befanden sich ursprünglich in der Klosterkirche S. Giusto alla mura, bei deren Zerstörung während der Belagerung von Florenz 1529 sie nach der Kirche della Calza gebracht wurden.

stus quer über dem Schooß der Mutter, die unter den Bogen einer offenen Halle sitzt, mit der Rechten seinen Hals umfaßt, mit der Linken den Schenkel hält, und ihr Antlitz nach den Augen des Sohnes wendet, mit dem Ausdruck, als erwarte sie, daß er sie aufschlagen werde, da er nur sanft zu schlummern scheint und kein körperlicher Schmerz die edeln, geliebten Züge entstellt. Ihm zu Häupten kniet Johannes und unterstützt mit Brust und Armen die Last des Todten; er wendet sich ab, damit die Mutter die Thränen nicht sehe, die reichlich über seine Wangen fließen. Zu Füßen Christi, diese selbst auf ihrem Schooße haltend, sitzt Magdalena, und netzt sie mit ihren Thränen, und faltet in Wehmuth die Hände. Hinter Johannes steht ein Jüngling (Nicodemus?) und wendet mit geschlossenen Händen sich weinend nach oben, als wollte er fragen: „Wie war das möglich mit Deinem Willen, o Gott?" Hinter Magdalena steht Joseph von Arimathia, preßt schmerzlich die Hände in einander und blickt mit wehmüthig geneigtem Haupt nach dem Angesichte des Todten. Wahr und innig spricht der Schmerz aus Allen, aber mit leiser Stimme; die architektonische Anordnung des Ganzen, die strenge, nur durch kleine Abweichungen und milde Gegensätze belebte Symmetrie gibt der Darstellung das Gepräge einer Aufführung an der Stelle einer Begebenheit. Man sieht, daß diese, dem kirchlichen Ritus entsprechende Auffassung, durch die engen ihr gesteckten Grenzen bei häufiger Wiederholung die ursprüngliche Frische und Gefühlstiefe verlieren mußte, und wie sie zu einer mehr und mehr mechanischen Kunstübung herabsinken konnte. Beiläufig! In diesem Gemälde, bei den Pfeilern, Arkaden und Gewölben der in die Tiefe sich erstreckenden offenen Halle, zeigt Pietro eine genügende Kenntniß der Linearperspective, die er — wie man glaubt — von Piero della Francesca gewonnen.

Von Papst Sixtus IV. (dessen Tod 1484 erfolgte) nach Rom berufen, malte Pietro an die Hauptaltarwand die Krönung Mariä, rechts davon die Findung Mosis, und links die Geburt Christi, a fresco; Gemälde, die unter Paul IV. seinem großen Gegner Michel Angelo und dessen Jüngstem Gericht zum Opfer fallen mußten. Der Nachfolger von Sixtus, Innocenz VIII., setzte die Arbeiten in der Sistina fort, und was in seinem Auftrag Pietro dort gemalt, die Taufe Christi und die Uebergabe der Himmelsschlüssel an Petrus, ist noch erhalten.

1488 war Perugino wieder in Florenz und malte eine große Tafel für S. Domenico bei Fiesole*) (die verloren gegangen ist) im Auftrage der Frau Cornelia di Giovanni Martini von Venedig. 1490 wurde ihm die Vollendung der von Fra Beato Angelico angefangenen Malereien in der Capella di S. Brizio im Dom von Orvieto übertragen; doch kam er nicht dazu, so daß endlich (1499) Luca Signorelli an seiner Statt berufen wurde. Im selben Jahre 1491 war er Mitglied eines Schiedsgerichts, das über die Pläne zur Vollendung der Florentiner Domfaçade entscheiden sollte. — Daß er um diese Zeit (1489—91) auch in Perugia beschäftigt gewesen, wissen wir aus einer von Mariotti (Lettere Perugine p. 150 1.) mitgetheilten Quittung für 180 Goldducaten als Zahlungsrest für das in der Capelle des Apostolischen Palastes von ihm ausgeführte Gemälde. Es ist dieß jenes herrliche Altarwerk, das von Paris, wohin Napoleon es entführt, durch Pius VII. in die vaticanische Sammlung gekommen: Madonna auf hohem Thron, im Arm das heilige Kind, zu beiden Seiten die Schutzpatrone von Perugia, SS. Laurentius, Herculanus, Constantius und Ludwig

*) Chronica S. Dominici de Fesulis fol. ult. Ms. nel Convento di S. Marco di Firenze.

von Toulouse. — Das Tympanon mit Gott Vater ist in Perugia geblieben.

Mit dem Namen „Petrus de Perusia“ und der Jahrzahl 1491 ist ein sehr vorzügliches Bild bezeichnet, auf welchem die heilige Jungfrau, umgeben von den HH. Michael, Johannes Bapt., Georg und Magdalena, betend vor dem Kinde kniet, das nackt am Boden liegt. Es ist jetzt in der Villa Albani zu Rom. — Ein anderes, noch vortrefflicheres Gemälde, jetzt in der Tribune der Uffizien zu Florenz, ursprünglich für S. Domenico in Fiesole gemalt, trägt die Unterschrift des Meisters und die Jahrzahl 1493. Es ist eine Madonna in trono mit einigen Heiligen, unter denen vornehmlich S. Sebastian durch hohe Schönheit sich auszeichnet. — Im Belvedere zu Wien ist ein ähnliches Bild, auf welchem die HH. Petrus, Hieronymus und Paulus neben dem Thron stehen; ebenfalls vom J. 1493 und von gleich hohem künstlerischen Werth. — Aber alle seine bisherigen Leistungen übertraf Pietro in der um dieselbe Zeit a fresco gemalten „Andacht zum Kreuz“ in S. Maddalena de' Pazzi zu Florenz. Das Bild nimmt eine ganze Wand des Capitelsaales ein und ist in drei Arcaden vertheilt. Unter der mittlern sieht man Christus am Kreuz, eine wahrhaft göttliche Erscheinung, zu deren Füßen in tiefster Betrübniß Magdalena kniet. Unter dem Bogen zur Rechten steht in schmerzlicher Bewegung die Mutter Jesu, und neben ihr kniet mit enggefalteten Händen S. Bernhard. Zur Linken steht der Jünger Johannes, und neben ihm kniet, mit über der Brust gekreuzten Händen, S. Benedict. Groß im Styl, schön in den Formen, edel gehalten im Ausdruck, frisch und lebendig in den Farben, dazu wohl erhalten, muß es zu den vorzüglichsten Werken gezählt werden, die uns Pietro's Verdienste vergegenwärtigen. Leider war es — bei sehr strenger Clausur des Nonnenklosters — bisher sehr schwer zugänglich. Vielleicht,

daß das Gesetz der Klosteraufhebung auch bis hierher gereicht und die Pforten geöffnet hat zu einem der rühmlichsten Werke italienischer Kunst!

Mit Pietro's Namen und der Jahrzahl 1494 ist das Altarbild in S. Agostino zu Cremona gezeichnet: — Madonna mit dem Kind und den HH. Augustinus und Jacobus, — ein gleichfalls werthvolles Werk, das auch einst die gezwungene Reise nach Paris gemacht hat.

Wir treten nun in die Zeit ein, in welcher Raphael zu Meister Pietro in die Lehre kam. Im März 1495 wurde ihm das Hauptaltarwerk für die Abteikirche S. Pietro maggiore von Perugia übertragen: die Himmelfahrt Christi mit Maria und den Aposteln, die dem Emporschwebenden nachschauen; in der Predella die Anbetung der Könige, die Taufe und die Auferstehung; im Rahmen einzelne Heilige. Auch dieses unvergleichlich treffliche Werk, das Vasari über alle von Pietro in Perugia ausgeführte Oelgemälde erhebt, hat nach Paris wandern müssen, ist aber in seine Heimath nicht, gleich andern, zurückgekehrt, vielmehr nun in alle Welt zerstreut, da Papst Pius VII. in einer bei ihm nicht ungewöhnlichen Anwandlung von Großmuth mit dem Mittelbild der Stadt Lyon ein Geschenk gemacht, die es nun als Hauptzierde ihres Museums in Ehren hält, während die Predellenbilder in Rouen zum Vorschein gekommen, wo man sie für Arbeiten Raphael's hält; einzelne Heilige sind nach S. Perugia zurückgekehrt; andere sieht man in der vaticanischen Gemäldegalerie. Man kann sich von der Bedeutung des Werkes eine Vorstellung machen, wenn man liest, daß Perugino dafür 500 Goldducaten, für den Rahmen mit den einzelnen Heiligengestalten außerdem noch 60 Goldducaten erhalten, und daß die Stadt Lyon es sich hat 14,000 Frs. kosten lassen, das Bild von dem Holz auf Leinwand zu übertragen. Einzelne Figuren des

Rahmens sind noch jetzt in S. Pietro außerhalb Perugia verwaiste, aber sprechende Zeugen für die Vortrefflichkeit des Ganzen, dem sie einst angehörten.

Aber als sollte Raphael bei seinem Eintritt in die Schule Perugino's den köstlichsten Labetrunk der Kunst in reinstem Golde dargereicht erhalten, vollendete (wie die Unterschrift beglaubigt) Perugino im J. 1495 sein in allen Beziehungen ergreifend herrliches Gemälde der Grablegung Christi für die Nonnen von S. Chiara zu Florenz, jetzt in der Sammlung des Palastes Pitti. Am Fuße des Calvarienberges, hinter welchem die Stadt Jerusalem sichtbar ist, haben sich die Freunde Jesu um den theuren Todten versammelt, um ihm das Begräbniß zu bereiten. Knieend hält Joseph von Arimathia den Oberkörper des Leichnams, während einer seiner Diener beschäftigt ist, das Leintuch um die Füße zu schlagen. Die Lage des Leichnams, dieß Bild des vollkommensten, unzweifelhaftesten Todes, gemildert durch die rührende Schönheit der Gestalt, ist tief ergreifend; ergreifender noch die Zartheit, mit welcher die Mutter den einen der schlaff herabhängenden Arme mit beiden Händen aufgehoben; der stumme und doch so beredte Schmerz, mit dem sie in das leblose Antlitz des Sohnes sieht, das eine der Frauen mit beiden Händen sanft aufrichtet. Zu dieser in sich geschlossenen Gruppe gesellt sich noch eine jungfräulige Freundin Christi, in der man — wenn jene Martha sein sollte — wegen ihres besonders innigen Ausdrucks von Frömmigkeit und Hingebung ihre Schwester Maria erkennen dürfte. Hinter und zwischen beiden steht eine dritte, etwas ältere weibliche Gestalt und drückt mit beiden erhobenen Händen ihre schmerzliche Theilnahme aus, indem sie sich zu den Leidtragenden niederbeugt. Ist damit der Darstellung eine ziemlich strenge pyramidale Anordnung gegeben, so löst sie der Meister theilweise durch zwei Nebengruppen wie-

der auf. Links hinter Joseph von Arimathia steht einer der Jünger, wohl Jacobus, der „Bruder des Herrn", in mehr sinnender als schmerzvoller Betrachtung; neben ihm aber, von doppelten Schmerzen — über sich und über den Verlust des mildstrafenden Freundes — ergriffen, Magdalena, die Büßerin. Auf der rechten Seite zeigt Nicodemus einem ältern Mann die Nägel, die er aus den Händen und Füßen des Gekreuzigten gezogen; der Jünger Johannes scheint mitten unter allen der Verlassenste; wie eine Waise ringt er neben der Leiche seines einzigen Haltes auf Erden die Hände und blickt fragend nach uns um Trost und Beistand. — Sowohl durch die von ängstlicher Symmetrie freie Anordnung, als durch die Wahrheit und Steigerung des Ausdrucks, durch die Schönheit der Zeichnung, Tiefe der Farbengebung und vollendete Ausführung erreicht Perugino hier den Gipfel seiner Kunst, so daß ich keines seiner mir bekannten Werke höher stellen könnte.*) Wohl aber vermuthe ich, daß die Vision des h. Bernhard, zu welchem die h. Jungfrau in Begleitung einiger Engel tritt, seine Regel zu bestätigen, (jetzt in der Pinakothek zu München) aus derselben Zeit ist. Durch würdevolle Einfachheit der Darstellung, wahres und lebendiges Gefühl im Ausdruck, Schönheit der Formen und durch seine tiefe Glut der Färbung stellt es sich unmittelbar neben die Grablegung. Es stammt angeblich aus S. Spirito in Florenz, wenn es nicht jener S. Bernhard ist, den Perugino nach Vasari's Angabe für das Mönchskloster von Castello, das nachmalige Nonnenkloster San Maddalena de' Pazzi, gemalt, und der — verschollen ist. Einen für S. Spirito gemalten S. Bernhard führt wenigstens Vasari nicht an.

Im J. 1496 malte Pietro für die Capelle des h. Joseph

---

*) Es ist sehr gut in Kupfer gestochen von Albr. Schultheis in München.

im Dom zu Perugia das Bild der Vermählung Maria's, das 1797 beim Einfall der Franzosen in den Kirchenstaat nach Paris entführt und nicht zurückgebracht worden, letztlich, nachdem es bereits für verloren galt, in Caën zum Vorschein gekommen ist, wo es die öffentliche Sammlung ziert. Später, bei Gelegenheit von Raphael's Wiederholung desselben, wird davon ausführlicher die Rede sein. — Ebenfalls zu Perugino's besten Arbeiten gehört das Altarbild in S. Maria nuova zu Fano vom J. 1497: Madonna sitzt in einer offenen Halle auf dem Thron mit dem auf ihrem Schooße stehenden Kind, umgeben von den HH. Johannes Bapt., Franz, Petrus, Paulus, Magdalena und einem Bischof. In der Lunette eine Kreuzabnahme, in der Predella Scenen aus dem Leben Maria's. — Ein kleineres Bild für Santa Maria novella in Perugia, jetzt im dortigen Museum, malte Pietro im J. 1498 und im J. 1500 das große Gemälde der Himmelfahrt Mariä, mit dem Chor musicierender Engel, darüber Gott-Vater in der Cherubim-Glorie, von zwei Engeln angebetet. Auf der untern Abtheilung des Bildes stehen der Cardinal S. Bernardo degli Uberti, S. Giov. Gualberto, S. Benedict und der Erzengel Michael, eine besonders imponierende und im Waffenschmuck glänzende Gestalt. Das Gemälde hat den Namen und die Jahrzahl (Petrus Perusinus pinxit A. D. MCCCCC) und befindet sich jetzt in der Galerie der Akademie zu Florenz.

Im Cambio (dem Wechselgericht) zu Perugia sieht man an einem Pfeiler Perugino's Bildniß mit der Unterschrift: Anno Salut. MD. Decken und Wände dieses Raumes sind a fresco ausgemalt. Die Hand des Perugino ist unverkennbar bei den Wandgemälden, der Geburt Christi und der Verklärung auf Tabor; den Propheten und Sibyllen, ferner Helden und Weisen des Alterthums nebst den Cardinaltugenden. Anders verhält es sich mit den Deckenbildern, Apollo, Luna und den Planeten,

die deutlich von einer andern Hand herrühren. Man hat auch nicht verfehlt, einen Ersatzmann zu stellen, und zwar keinen andern als den Knaben Raphael, ohne sich Rechenschaft zu geben, wie diese Deckenbilder zu seinen beglaubigten Jugendarbeiten sich verhalten, und in welchem Jahre spätestens sie gemalt sein müssen, wenn die Wandgemälde im J. 1500 vollendet waren. An einem Tragstein der Decke steht die Jahrzahl 1453. War zu dieser Zeit der Bau vollendet, so ist nicht gerade nothwendig, daß man sogleich an seine Decoration gegangen ist. Sicher aber mußten die Deckenbilder gemalt sein, ehe Perugino an den Wänden zu malen anfangen konnte. Schon die Gerüste und der Schutz gegen Kalk- und Mörtelspritzen von oben bedingen dieß. Ja man bemerkt vielmehr am Gewölbe noch die Spuren des später auf die Wände aufgetragenen Bewurfes. Die Bilder selbst zeigen eine bereits geübte Hand, die Passavant dem Sodoma oder Peruzzi zuzuschreiben geneigt ist, während ich sowohl in den Figuren, als in den Arabesken Pinturicchio's Weise wiedererkennen möchte. In keinem Fall hat der höchstens 14 oder 15jährige Raphael sie gemalt!

Uebrigens beginnt mit den Gemälden des Cambio — wenn nicht schon früher — jene Reihe von Arbeiten Perugino's, in denen Gewohnheit und Handfertigkeit das eigentlich schöpferische Talent überwogen, so daß ich für die Zwecke dieses Buches, in welchem er als Vorbild Raphael's seine Stelle hat, es passender finde, ihn auf seiner Künstlerbahn nicht weiter zu verfolgen, obschon gelegentlich auch noch von andern seiner Arbeiten die Rede sein wird.

Fragen wir nun nach den Künstlern, welche Raphael als seine künftigen Schulgenossen in der Werkstatt Perugino's antraf, so begegnen wir zuerst dem Namen des Andrea Aloisii, gen. Ingegno. Es ist mir leider kein einziges beglaubigtes Bild

von ihm bekannt. Die ihm zugeschriebenen, wie in der Capelle des Klosters von S. Pietro maggiore bei Perugia, verrathen wenig Erfindungsgabe und halten sich in Anordnung und Formengebung streng an die Weise des Meisters. Da er angeblich schon 1484 bei Perugino war, sogar als Gehülfe im Vatican, so ist er schwerlich mit Raphael viel in Berührung gekommen.

Wahrscheinlich war auch schon Giovanni, gen. Lo Spagna, im J. 1495 bei Perugino, dessen Weise vornehmlich aus dem Madonnenbilde Spagna's im Stadthaus zu Spello spricht. Eines der schönsten ihm zugeschriebenen Werke ist aus S. Girolamo zu Perugia in das dortige Museum gekommen, eine Madonna in trono mit den HH. Hieronymus, Dominicus, Franz und dem Täufer Johannes. Die Madonna ist von sanfter, idealer Schönheit; das Kind ist etwas plump in der Bewegung, wie es nach dem Brustsaum der Mutter greift; die Engel oben auf den Wölkchen springen ganz nach des Meisters Vorbild und Vorschrift. — Viel bedeutender ist jene Geburt Christi, die Lo Spagna 1507 für die Minoritenkirche della Spineta bei Todi gefertigt, und die in der vaticanischen Gemäldesammlung als ein Werk von Perugino, Pinturicchio und Raphael aufbewahrt wird. Es ist von großer Zartheit der Empfindung, feinem Schönheitsinn, in lichtem Goldton gehalten, in den Bewegungen durch und durch peruginesk. So nahe steht Lo Spagna in diesem Bilde dem Raphael, daß man es ohne bestimmte Nachricht über seinen Ursprung diesem zuschreiben könnte; wie denn auch ein zweites, diesem ganz verwandtes, leider sehr beschädigtes Tempera-Gemälde von ihm, die Anbetung der Könige, ehedem im Palast Ancajani zu Spoleto, jetzt im Berliner Museum, als eine Arbeit Raphael's gezeigt wird. Eine Wiederholung oder Copie des vaticanischen Bildes von der Geburt Christi befindet sich in der Sammlung des Louvre zu Paris.

Gleichfalls zu den ältern Schülern Perugino's gehört Giannicola Manni aus Castello della Pieve. Von ihm sieht man im Museum zu Perugia ein Altarbild, das ehedem in S. Domenico daselbst war, einen Christus mit Maria und dem Täufer, nebst vier musicierenden Engeln in den Wolken, darunter vierzehn Heilige. Composition und Zeichnung sind streng peruginesk; der Ausdruck ist sehr sanft und seelenvoll, die Zeichnung fein gefühlt, die Färbung licht und goldig, so daß es wohl noch in seine Frühzeit gehört; wie die Madonna mit den beiden Engeln im Chor von S. Pietro maggiore von Perugia. Denn seine Fresken in der Capelle des Cambio zu Perugia aus dem Leben des Täufers sind von geringem Interesse.

Aus der Schule des Perugino ist noch eine große Anzahl Künstler und Kunstwerke hervorgegangen, an denen indeß mehr die Mängel und Schwächen, als die Vorzüge des Meisters hervortreten, wie Tiberio d'Assisi, Sinibaldo aus Perugia, Melanzio aus Montefalco u. A., deren fabrikmäßige Arbeiten in den Kirchen Umbriens die Altarwände decken, oder von da in Galerien, z. B. in das Musée Napoleon III. in Paris übergegangen, den oberflächlichen Blick durch die angenommene Maske täuschen, bald aber nur gleichgültig lassen und langweilen.

Schwerlich hat Raphael durch Mitschüler dieser Art sich besonders angezogen gefühlt. Wohl aber machte er in der Werkstatt des Meisters die Bekanntschaft eines Künstlers, der, obwohl um vieles älter, ihm bald in herzlicher Freundschaft verbunden war. Bernardino di Betto aus Perugia, gen. Pinturicchio. Da er 1454 geboren, bereits unter Innocenz VIII. und Alexander VI. selbständige Arbeiten in Rom ausgeführt, so ist die allgemeine, auch in seine Grabschrift in Siena übertragene Annahme, daß er ein Mitschüler Raphael's bei Perugino gewesen, irrig. Sein Verhältniß zu Raphael hat er uns

selbst in dem Bilde von der Heiligsprechung der Katharina von Siena in der Libreria des Domes von Siena gezeigt, wo er, ein Mann von 50 Jahren, neben dem 20jährigen Raphael steht und mit theilnehmender Bewunderung ihn betrachtet, während dieser den unbefangenen Blick auf die kirchliche Handlung richtet.

Pinturicchio ist in seinen Arbeiten im Appartamento Borgia des Vaticans zu Rom, sowie in den Altargemälden in Araceli aus dem Leben des h. Bernhardin weder besonders geistreich, noch glücklich in Anordnung und Darstellung, obschon treu festhaltend am Styl des Meisters und lobenswerth in Färbung und Ausführung; dagegen sind die Fresken von ihm in der Capelle des Cardinals della Rovere in S. Maria del popolo zu Rom vom J. 1479, also aus seinem 25. Jahre (eine Anbetung der Hirten unter einer Hütte in einer reizenden Landschaft) ein vorzügliches, vielversprechendes Werk, fein in der Zeichnung, rein und wahr im Ausdruck und edel im Styl. — Auch das große Altarwerk für die Kirche S. Maria de' fossi (jetzt in dem Museum von Perugia), das er gerade in Arbeit hatte, als Raphael nach Perugia kam (1495), gehört, vornehmlich in Betreff einer großen Gesammtwirkung, zu seinen besten Leistungen. Es ist eine Madonna in trono mit dem kleinen Johannes, SS. Hieronymus und Augustinus, der Verkündigung und einem Christus im Sarge. — Als er im J. 1502 den Auftrag vom Cardinal Piccolomini (nachmals Papst Pius III.) erhielt, die neuerbaute Libreria des Domes von Siena mit der Lebensgeschichte des P. Pius II. auszumalen, ließ er sich — sei es im Bewußtsein seiner geringen Begabung für Composition, sei es, um seinem jungen Freunde eine Freude zu bereiten und seine Achtung zu beweisen, — mehre Zeichnungen dazu von Raphael fertigen. Jedenfalls erkennen wir daraus ein dauernd freundschaftliches

Verhältniß zwischen Beiden, bei dem nur — wenigstens für uns — die betrübende Betrachtung nicht zu beseitigen ist, daß, während Raphael von Jahr zu Jahr, ja von Tag zu Tag sich zu freierem und schönerem Wachsthum entfaltete, sein älterer Freund mit jedem neuen Werk unter seine früheren Leistungen herabsank, bis er nur noch geistlose, handwerksmäßige Bilder zu Stande brachte.

Dieß werden die namhaftesten Künstler sein, welche Raphael bei seinem Eintritt in die Schule Perugino's kennen gelernt. Von andern, die erst nach der Zeit seine Mitschüler geworden, wird später die Rede sein; und wir wenden uns nun zu ihm mit dem Verlangen, zu erfahren, in welcher Weise er sein neues Leben begonnen und bethätiget.

Es ist ein gewagtes und großentheils erfolgloses Unternehmen, die Zeit auszufüllen vom Eintritt Raphael's in des Meisters Werkstatt bis zu seinen ersten, wenigstens theilweise selbständigen Arbeiten, und die Stellen in anderen Gemälden mit Bestimmtheit geben zu wollen, an denen man seine Hand erkennt.*) Es wird um so schwieriger, als wir an den beglaubigten Jugendwerken Raphael's sehen, mit welch' gewissenhafter Treue er sich in allen Stücken an des Meisters Art zu denken und zu schaffen gehalten, und als erst nach und nach aus Perugino's Werken das feinere Gefühl wich, das Allem eigen war und blieb, was von Raphael herrührte. Wer würde z. B. großen Widerspruch erheben, wenn das anmuthvolle Madonnenbild von Perugino im Museum zu Neapel (Nr. 269) Raphael's Namen trüge? Oder hält man den Unterschied zwischen Raphael's „Gebet am Oelberg“ und demselben o. e. Bild von Perugino für unverkennbar?

*) Rumohr in den Ital. Forschungen III. hat den Versuch gemacht, aber ohne viel Zustimmung zu finden.

Wir werden wohl nicht irren, wenn wir annehmen, daß Perugino die ausgezeichnete Befähigung seines jungen Schülers sogleich erkannt, ihn aber dennoch auf den strengen Schulweg geführt habe; daß er ihn vor allem fleißig und gründlich nach dem lebenden Modell und nach gelegten Gewändern zeichnen, und die ersten Versuche mit Pinsel und Palette nach ausgeführten Werken von sich machen, und im fortgesetzten Studium danach seine Methode und Manier sich möglichst vollkommen aneignen ließ, so daß er ihn nach und nach bei der Ausführung seiner Arbeiten als Gehülfen verwenden konnte. Raphael begnügte sich dann, einzelne Figuren oder Gruppen aus den Werken seines Meisters zu copieren. Das Glück hat es gefügt, daß uns eine solche Erstlingsarbeit von ihm aufbewahrt geblieben: es ist die Gruppe der sich liebkosenden Kinder Jesus und Johannes, die man in der Sacristei der Kirche S. Pietro vor den Mauern bei Perugia sieht. Johannes hält in der einen Hand ein Kreuzchen, während er den andern Arm um den Nacken seines Gespielen legt; Beide sehen vor sich hin, als hätten sie Gedanken, die sie nicht gegen einander aussprechen wollten. Die Formen sind voll und doch zart, die Carnation ist vom reinsten Goldton. Diese Gruppe ist aus einem Gemälde des Perugino copiert, das aus der Kirche S. Maria tra fossi in Perugia im Revolutionskrieg nach Frankreich entführt, jetzt im Museum zu Marseille sich befindet. Die Figuren des Bildes haben fast Lebensgröße und stellen die heiligen Familien dar: Anna mit den drei Marien, und deren Männern und Kindern. — Zeichnungen Raphael's nach Perugino's Bildern (namentlich einen David, Jesaias und Sebastian) sieht man auf einigen Blättern seines Skizzenbuchs in der Akademie zu Venedig.

Schwerer läßt sich nachweisen, wo Meister Perugino seinen Schüler als Gehülfen verwendet hat; den Vermuthungen fehlt

gewöhnlich die Begründung. So nimmt man z. B. ziemlich allgemein an, Raphael habe seinem Meister bei den Fresken im Cambio zu Perugio geholfen und bezeichnet die „Planeten" an der Decke als seine Arbeit. Die Grundlosigkeit dieser Annahme habe ich bereits dargethan.

Dagegen lassen sich wohl Bilder von Raphael's Hand anführen, die er nach der Zeichnung seines Meisters ausgeführt. Dahin rechne ich das kleine Bildchen von der Taufe Christi, das einst als Predellenbild (mit andern) verwendet gewesen, aus dem Hause Inghirami zu Volterra zugleich mit einem gleichgroßen von der Auferstehung in den Besitz des Königs Ludwig I. von Bayern gekommen, der sie in der Pinakothek zu München aufgestellt. Die „Taufe" ist dieselbe Composition, welche Perugino im Format eines Altarbildes für S. Agostino in Perugia gemalt, und die sich nun im Museum daselbst befindet. Eine Wiederholung mit geringen Abänderungen (1' h. 8" br.), aber sehr fein und schön, besitzt die Sammlung des Belvedere in Wien. Das Münchner Bildchen hat dieselbe gelbliche Carnation, mit gelblichen Mitteltönen, bräunlichen Schatten und röthlich aufgesetzten Wangen und Lippen, eine magere Zeichnung, aber mit sehr feingefühlten Umrissen, dagegen einem geringeren Verständniß der innern Formen, z. B. des Knies &c. Die Behandlung ist breit, ohne Strichelchen. Die Gewandfarben sind gebrochen: gelb mit roth, fleischfarben mit grünbraun, graublau mit braun. Die Landschaft ist im Vorgrund sehr braungrün, die Bäume gleichen Ruthen mit angereiheten Blättern. — Wenn dieß Bildchen alle Merkmale eines Jugendversuchs Raphael's trägt, so kann man dasselbe von der „Auferstehung" nicht sagen, einem Bildchen, dessen Zeichnung sehr incorrect (der linke Fuß Christi z. B. ist viel zu groß), ohne Formgefühl, allgemein und leer im Umriß ist: die Behandlung ist handfertig, glatt, pastos und doch

gestrichelt; die Landschaft ist mehr in Einem Ton gehalten; das Ganze läßt gleichgültig.*) Nun ist auch diese Composition, im Großen ausgeführt, einst in S. Francesco zu Perugia, jetzt in der vaticanischen Gemäldesammlung, ein Werk Perugino's,**) deren Ausführung im Kleinen wie im Großen Raphael zugeschrieben wird. So wenig wie bei dem Münchner Bildchen kann ich mich bei dem vaticanischen Gemälde überreden, Raphael's Handschrift vor mir zu sehen; ja selbst, was man als Grund für Raphael's Urheberschaft anführt, daß der schlafende Wächter im Vorgrund sein eignes Bildniß sei, spricht dagegen: wie würde Raphael sich in dieser Weise haben verewigen wollen oder selbst nur können? Auch die Studienzeichnungen zu den Wächtern in der Sammlung Lawrence, wenn sie wirklich von Raphael wären, würden nichts beweisen, als daß sie im Auftrage des Meisters und zur Benutzung für das Bild gemacht worden. Der pastose Farbenauftrag, die sehr geglättete Behandlung, die handwerksmäßige Fertigkeit, mit der die Haare, die Verzierungen auf den Waffen mit dem Pinsel gezogen sind, die mangelhaften Körper-Proportionen, die ganz zu Hosen umgeformten Gewänder der auf den Wölkchen oben stehenden Engel widersprechen entschieden dem zarten Sinn, dem richtigen Gefühl für Zeichnung, und der noch kindlichen Malweise Raphael's, wenn auch einzelne Stellen — wie z. B. der Kopf des fliehenden Kriegsknechts — seine theilweise Betheiligung annehmen lassen würden.***)

Ersprießlicher als dieß unsichere Suchen nach einzelnen Pinselstrichen aus den ersten Lehrjahren Raphael's scheint es

*) Beide Münchener Bildchen sind lithographiert im Galeriewerk von Piloty und Löhle.

**) Im Umriß gest. von Graffonara in seinen „Quadri della Sala Borgia. Rom 1820.

***) Passavant (a. a. O. II. no. 3. III. p. 83) spricht beide Bildchen in München dem Raphael ab, die „Auferstehung" aber im Vatican ihm zu.

mir zu sein, wenn wir uns mit Hülfe seiner uns bekannten unbezweifelten Gemälde, vornehmlich aber der vielen Handzeichnungen von ihm eine Kenntniß zu verschaffen suchen von dem Wege, auf den er von seinem Meister geführt worden zur allmählichen und sichern Ausbildung seines Talentes.

Die vielen Studien von ihm nach dem Nackten, die sich erhalten haben, ohne daß sich irgend eine Anwendung derselben für Gemälde nachweisen läßt, zeigen uns, welchen Werth der Meister darauf gelegt, daß Raphael die Formen des menschlichen Körpers vollkommen in seine Gewalt bekomme und fest seinem Gedächtniß sich einpräge. Dasselbe gilt vom Studium der Gewänder, die, wie jene, mit großer Vollendung ausgeführt sind. Die Hand sicher und fest zu machen, ließ er ihn viel mit der Feder zeichnen, in welcher Weise Raphael große Vollkommenheit erlangte. Aber daneben zeichnete er auch mit Kreide, Rothstift, Silberstift und mit dem Pinsel, häufig auf farbiges Papier, wobei er dann die Lichter mit weißer Farbe aufsetzte.

Aber mit diesen Zeichnungen nach dem Modell war das Studium nach der Natur nicht geschlossen. Gruppen von Bauern, die vor ihrer Hütte ihre Hühner füttern, ein Hirt, der im Gehen den Dudelsack bläst, vornehmlich spielende Kinder, oder eine Mutter mit einem Kinde neben sich, im Arm, im Schooß — sichtlich alles aus der Wirklichkeit geschöpft, belehren uns, wie Raphael frühzeitig zur freien Auffassung des Lebens, zur Beachtung wahrer und schöner Motive aus der Wirklichkeit hingeleitet worden. Daneben aber wurden auch die strengsten anatomischen Studien, das Zeichnen nach der Antike und nach ältern Meisterwerken nicht vernachlässigt.

Ob Perugino seine Schüler nach dem Modell habe *malen* lassen, erscheint sehr zweifelhaft. Ein Beleg dafür ist mir nie-

mals vorgekommen. Da sich Raphael in seinen frühesten Werken möglichst genau an die Palette seines Meisters gehalten, so scheint mir, daß der Unterricht im Malen sich auf das Copieren nach den Werken Perugino's und auf das Aneignen seiner Weise zu colorieren — ohne besondere Rücksicht auf die Natur — beschränkt habe.

Viele Skizzen von noch etwas ungeübter Hand dienen als Belege für Raphael's frühzeitige Versuche im Componieren. Eigenthümlich dabei ist ihm das Suchen nach einem noch unklaren Ziel, so daß er häufig den Entwurf derselben Gruppe drei-, viermal neben einander mit leichten Veränderungen hinzeichnete, um dann vielleicht erst über den besten sich zu entscheiden. Sicher rührt die Gewissenhaftigkeit und Strenge, womit er auch später noch an die Ausführung der Entwürfe ging, aus seiner Lehrzeit her. Zu jeder Figur zeichnete er ein Studium, auch oft mehre Studien nach dem nackten, dann nach dem bekleideten Modell; ja — um ganz sicher zu gehen — selbst nach dem Skelett (wie denn z. B. eine Zeichnung der Madonna in der „Grablegung" als Skelett existiert). Bei der Gruppierung verließ er sich nicht allein auf sein Gefühl, sondern, um das richtige Verhältniß der Figuren zu einander zu finden, stellte er Personen in Wirklichkeit nach seinem Entwurf zusammen, und zeichnete die so entstandene Gruppierung. (Eine sehr schöne Zeichnung der Art — zur Madonna del pesce — sieht man in der Sammlung der Uffizien zu Florenz.)

Hatte er aber den Entwurf zu einem Bilde, ja sogar einzelne Studien sehr sorgfältig und durchdacht gezeichnet, so trug er sie — entweder unmittelbar, indem er ihre Umrisse durchstach und durchbauste, oder vermittelst einer Eintheilung in Quadrate zum Behuf der Vergrößerung — auf die Tafel zur Ausführung über.

Wir sehen, daß diese und noch andere Studien, als Perspective, Architektur, Landschaft, Ornamentik ꝛc. den jungen Künstler hinreichend werden beschäftigt haben, um die Zeit der ersten Lehrjahre ergiebig auszufüllen.

Die Freude seiner künstlerischen Thätigkeit ward öfters getrübt durch Nachrichten aus der Heimath über Zwistigkeiten zwischen seinem Vormund und seiner Stiefmutter, welche letztere immer von Neuem Erbansprüche erhob, die sein Oheim bestritt. Da entschloß sich endlich Raphael im J. 1499, selber nach Urbino zu gehen; und was weder im Streit der Parteien, noch durch Richterspruch zu erreichen gewesen, das gelang dem verständigen Rath und dem mildversöhnenden Wort des liebevollen und liebenswürdigen sechzehnjährigen Jünglings: der Friede zwischen Stiefmutter und Oheim wurde hergestellt und gerichtlich befestigt.

Sei es nun, daß Perugino um jene Zeit (wie Vasari erzählt) einer Arbeit wegen nach Florenz gegangen, sei es, daß Raphael — einmal wieder im freien Felde — sich noch ein wenig umsehen wollte: Er ging nicht auf dem frühern Wege nach Perugia zurück, sondern schlug einen andern über Città di Castello ein, wo er hoffen durfte, neue bedeutende Kunsteindrücke zu empfangen; vielleicht auch veranlaßt durch eine an ihn ergangene Einladung.

Denn bereits war sein Name über die Grenzen seiner Vaterstadt und von Perugia gedrungen und es mochte wohl ein Freund der Kunst in Città di Castello in Perugia und in der Werkstatt des Meisters Pietro gewesen sein und die Leistungen Raphael's mit besonderer Freude betrachtet haben. Kurz, Città di Castello hat unter allen Städten Italiens den Ruhm, die ersten Bestellungen bei Raphael gemacht zu haben. Der Anfang war klein — aber auch der Weltheiland hat als Kind in einer Krippe

gelegen! In der Kirche S. Trinità bedurfte man einer Processions-Fahne und Raphael übernahm ihre Anfertigung. Er malte darauf ganz in der alterthümlichen Weise, wie er sie in der Werkstatt des Meisters kennen gelernt, die Dreifaltigkeit: Gott Vater in der Engelglorie, den Sohn am Kreuz mit beiden Händen haltend, zwischen Beiden die heil. Taube; unter ihnen die HH. Rochus und Sebastian, die Schutzheiligen gegen die Pest. Die Fahne ist, obschon sehr beschädigt, noch an ihrer ersten Stelle, und man sieht mit Freuden an zwei niederschauenden Engelköpfchen, wie treu Raphael die Kunst seines Vaters im Gedächtniß behalten; während die übrigen Gestalten gleichsam von Perugino vorgezeichnet sind. — Auf die andere Seite der Fahne malte Raphael die Erschaffung der Eva aus der Rippe des schlafenden Adam, neben welchem Gott Vater im langen, weiten Gewande steht, dessen Saum noch heute das R trägt, das Raphael als Ursprungs-Zeugniß hinein gemalt. Zwei Engel über der Scene, je mit einem Beine auf einem Wölkchen schwebend, das andre rückwärts erhoben, nehmen sich wie der gehorsame Tribut aus, den der Schüler selbst den Schwächen des Meisters gebracht.

Die Arbeit mußte gefallen haben; denn Raphael erhielt in Città di Castello sogleich einen zweiten Auftrag und zwar von dem Convent der Augustiner, die bei ihm eine große Altartafel mit der Krönung des h. Nicolaus von Tolentino bestellten. Dieses Bild, das bis zum J. 1789 an seiner Stelle geblieben, dann an Papst Pius VI. verkauft worden, ist verschwunden. Es existiert nur noch der Entwurf dazu, nebst einem Blatt mit Studien zu Köpfen, Gewändern und Architektur in der Sammlung von Handzeichnungen des Museums Wicar zu Lille.*)

*) In Photographien veröffentlicht.

Der Heilige hat in seinen Händen ein Crucifix, einen bösen Dämon unter seinen Füßen, zu jeder Seite zwei Engel; über ihm in Wolken in halber Figur erscheint Christus, neben diesem ebenso Maria und St. Augustinus auf Wolken, je eine Krone über dem Heiligen haltend.

Unmittelbar darauf wurde bei ihm in Città di Castello ein drittes Gemälde bestellt, und zwar von der Familie Gavari für ihre Grabcapelle in S. Domenico: Christus am Kreuz, daneben Maria, Johannes, Magdalena und Hieronymus, zu denen Raphael noch zwei schwebende Engel fügte, die das Blut aus Christi Wunden in kleine Gefäße auffangen. Dieses ganz in Perugino's Weise — ja was die Gestalt des Gekreuzigten betrifft, sogar nach einer Zeichnung von Perugino — ausgeführte, sehr wohl erhaltene Gemälde, das auf dem Kreuze die Schrift „Raphael Urbinas P." trägt, war noch im J. 1837 in der Galerie des Cardinals Fesch in Rom, kam nach dessen Tode an den Prinzen von Canino, und von diesem in die Sammlung des Lord Ward in England.*)

Nachdem so der junge Aar den ersten Flug gewagt und die Kraft seiner Schwingen geprüft, kehrte er in das sichere Nest zurück. Im J. 1500 ist Raphael wieder in Perugia und führt unter den Augen des Meisters und möglichst genau in seiner Weise verschiedene Bilder, theils nach eigner Erfindung, oder auch nur als Gehülfe bei Perugino's Arbeiten aus.

Die Malerei vermag nicht, gleich der Dichtkunst, des Künstlers innerstes Seelenleben uns aufzuschließen, seine Gedanken, Wünsche und Hoffnungen zu enthüllen, seiner Freude und seinem Schmerz den allgemein verständlichen Ausdruck zu geben. Und

*) Gest. von L. Gruner in Passavant's „Rafael".

doch wird der denkende Künstler den Versuch nicht unterlassen, die Schranke zu durchbrechen oder zu überspringen; obschon er dann großentheils genöthigt sein wird, in Räthseln zu uns zu sprechen. Ein solches Räthsel hat uns Raphael in einem kleinen Bilde aus der Zeit der Rückkehr nach Perugia hinterlassen, dessen Lösung wir nur finden, wenn wir es als einen Ausdruck seiner damaligen Stimmung und seiner stillen Gedanken nehmen. Ein jugendlicher Held im Waffenschmuck liegt schlummernd unter einem Lorbeerbaum auf seinem Schild. Im Traum erscheinen ihm zwei weibliche Gestalten: ernst und würdig gekleidet die eine zur Rechten, mit dem Schwert in der einen, ein Buch in der andern Hand; die andere zur Linken: heiter, und leicht gekleidet, eine Blume in der einen Hand, eine Perlenschnur in der andern. „Lerne und kämpfe!“ sagt die Eine; „Freue dich und genieße!“ die Andere. Es ist der Hercules am Scheidewege in romantischem Gewand und wir irren gewiß nicht, wenn wir in dem jungen, noch unschlüssigen Helden ein Bekenntniß Raphael's erkennen, der der Doppelstimme in seinem Innern — dem heiligen Beruf der Kunst sich ganz hinzugeben, und: den reizenden Lockungen der Lust und der Liebe zu folgen — Wort und Gestalt verliehen. Das sehr liebliche Bildchen, dessen Hintergrund eine Stadt nebst Felsenburg und Fluß mit fernen Gebirgen bildet und in welchem der schlafende Jüngling lebhaft an den schlafenden Wächter am Grabe Christi (bei der o. e. „Auferstehung“) erinnert, ist aus der Galerie Borghese in Rom in den Besitz der Lady Sykes in London und neuerdings in die National Galery daselbst gekommen. Es ist RAPH. VRBI. INV. bezeichnet und ist von Ludwig Gruner in der Größe des Originals gestochen; einmal auch für Passavant's „Rafael“.

Erscheint uns Raphael in diesem Bildchen, das ganz aus seinem Innersten hervorgegangen, fast selbständig, so kehrt er bei

andern, ferner liegenden Aufgaben in die von dem Meister gezogenen Schranken zurück. Dieß ist namentlich bei religiösen Aufgaben der Fall, wo die Auffassungsweise des Meisters für ihn fast einer kirchlichen Autorität gleich kam. Derart ist ein kleines Bild, Christi Gebet am Oelberg,*) das er, nach Vasari, für den Herzog Guidobaldo von Urbino gemalt, das später von der Herzogin Eleonore, Gemahlin des Herzogs Francesco Maria, für die Taufe eines ihrer Söhne an die Camaldulenser Paolo Giustiniani und Pietro Guirini geschenkt wurde, aus dem Kloster aber durch einen Prior Gabrielli an die Familie desselben in Rom überging, und das nun in zwei Exemplaren auf uns gekommen, die sich um das Recht der Erstgeburt streiten: das eine (1858) im Besitz des Hrn. W. Fuller Maitland in Essex; das andere (1854) bei einem Kunsthändler in Rom. Die Composition hat so große Aehnlichkeit mit dem oben angeführten Bilde seines Meisters von demselben Gegenstand, das sich jetzt in der Sammlung der Akademie zu Florenz befindet, daß es fast nur eine Wiederholung mit leichten Modificationen und Verfeinerungen der Motive genannt werden kann. Christus kniet auf einer kleinen Erhöhung mit sanft gehobenen und gefalteten Händen und schmerzlich gegen den Himmel gekehrtem Blick, im Ganzen in ziemlich ruhiger, ritualer Haltung. Unter ihm im Vorgrund sitzen tief in Schlaf versenkt die drei Jünger Johannes, Petrus und Jacobus, in möglichst symmetrischer Anordnung. Ihre Typen sind denen des Meisters treu nachgebildet; die Figuren sind mit großer Gewissenhaftigkeit nach Modellen gezeichnet; auch die Gewänder, denen man ansieht, wie ängstlich sie gelegt sind. Der Schlaf ist so ruhig, daß man ihm keinen Kampf mit dem Wachen mehr ansieht. Die Composition

---

*) Gest. von L. Gruner, für Passavant's „Rafael".

ist auffallend kindlich; keine Figur rührt auch nur mit einer Linie an die andere; die Linien selbst sind noch ohne Fluß und bilden viel rechte Winkel und Parallelen. Und doch arbeitet auch in ihnen schon ein eignes Schönheitsgefühl, und ein idealer Hauch beseelt die der Natur nachgebildeten Formen. Entschiedener, obschon in kindlicher Uebertreibung, tritt Raphael's Schönheitssinn in den Figuren des Hintergrundes hervor, bei denen er darüber ganz vergessen, daß er es mit einem Verräther und rohen Schergen zu thun hatte, die da kommen, um den Heiland seinen Todfeinden zu überliefern. Man könnte den Gegensatz von deutscher und italienischer Art nicht greller zur Anschauung bringen, als wenn man neben diesen gutmüthigen, von feinen ritterlichen Gestalten umgebenen Judas Raphael's die gleiche Scene aus der Passion Albrecht Dürer's stellte! Dort Schönheit, hier Wahrheit! Freilich hat später Raphael die Versöhnung beider gefunden, die dem deutschen Meister nie gelungen!

Ganz willkürlich hat man in den beiden Gestalten auf der andern Seite des Hintergrundes den Herzog Guidobaldo und Raphael erkennen wollen; sie haben keinen individuelleren Zug als die Bewaffneten neben Judas und dienen nur zur Herstellung des Gleichgewichts. Beachtenswerth ist die sehr schöne Gebirglandschaft mit einer Stadt und mit zierlichen Bäumen, ganz in der Weise, wie wir sie bei Raphael auch in spätern Werken immer wieder finden.

Raphael war in rascher Entwickelung so weit gekommen, daß Perugino sich bei seinen eignen Arbeiten seiner Beihülfe mit glücklichem Erfolg bedienen konnte. Dieß nimmt man u. A. bei dem Altarwerk an, das er für die Certosa von Pavia zu machen hatte, eine Geburt Christi mit den Flügelbildern SS. Michael und Raphael, welche letztre, ausnehmend anmuthige Gestalten, für Arbeiten des Schülers gelten. Sie waren im

Besitz des Duca Melzi in Mailand, der sie neuer Zeit an die National-Galery in London verkauft hat. *).

Frühzeitig wendete sich die Phantasie Raphael's einem Gegenstande zu, der in hundertfältigen Weisen durch sein ganzes Künstlerleben den goldenen Faden zieht. Ist es doch wie eine heilige Erinnerung aus der Kindheit, daß er immer und immer wieder die Mutterliebe in ihrer Unerschöpflichkeit, die Kindeswonne in ihrer Unendlichkeit schilderte, und nicht müde ward, immer reinere, immer schönere Formen für sie zu finden! Eines der frühesten dieser lieblichen Bilder besitzt die Gräfin Alfani in Perugia: es ist eine Mutter, die in stiller Lust ihr Kind neben sich stehen hat, das sich, frei umblickend, an ihrem Brusttuch festhält. Raphael hat dabei nicht vergessen ein Paar Engelsköpfchen seines Vaters aus dem Himmel auf die Gruppe niedersehen zu lassen. Auch bei diesem Bilde hielt sich Raphael in den Grenzen der Nachahmung, indem er des Meisters Altargemälde für Fano von 1497 (s. o.) zum Vorbild nahm. — Reizender noch ist das für den Grafen Staffa in Perugia gemalte Madonnenbildchen, das noch im Pal. Connestabile Staffa daselbst aufbewahrt wird: Maria geht in einer Vorfrühlings-Landschaft, in einem Buche lesend, nach welchem das Kind auf ihrem linken Arme langt. **) — Ein drittes, gleichfalls sehr anmuthiges Madonnenbild der Zeit besitzt das Berliner Museum (Nr. 223.): Maria liest in einem Buche, das Kind auf ihrem Schooße hält einen Stieglitz in der Linken und schaut fragend zu dem̄ Buch empor. — Anmuth, Güte, Liebe, Seligkeit sprechen aus diesen Bildern; die rein natürlichen Beziehungen treten in

*) Das Studium zum Raphael befindet sich in der Sammlung von Handzeichnungen zu Oxford.

**) Gestochen von S. Amsler; desgl. von P. Nocchi.

den Vordergrund; die kirchlich religiösen, oder dogmatischen, die die ältere Kunst beherrscht, fangen an zu verblassen.

Noch aber steht die Kirche da mit ihren Anforderungen, und noch ist aus dem Glaubensgebäude Raphael's kein Stein ausgebrochen. In einer großen, ziemlich umfassenden Arbeit sollte er dieß und seine künstlerische Befähigung beweisen. Er erhielt im Jahre 1502 von Sgra. Maddalena degli Oddi den Auftrag, für ihre Capelle in S. Francesco zu Perugia ein großes Altarbild mit der Krönung Mariä zu malen, und führte ihn mit Entschlossenheit, Glück und Geschicklichkeit aus. *) In der Mitte des Bildes steht der offne Sarkophag, aus dessen Tiefe Blumen emporsprossen; ihn umgeben staunend über das Verschwinden der heiligen Jungfrau, die Apostel. Diese aber sitzt oben in Wolken und empfängt demüthig aus der Hand des Sohnes die Krone des ewigen Lebens. Musicierende Engel stehen zu beiden Seiten; über ihnen auf blauem Himmelsgrunde sind, gleich architektonischen Verzierungen, Engelköpfchen angebracht, und noch zwei Engel sehen der Handlung zu. Mit ängstlicher Sorgfalt sind des Meisters Typen und Formen, bis selbst auf die hosenartig anliegenden Gewänder, beibehalten, so daß schon Vasari erzählt, man könne das Bild nicht von einem des Perugino unterscheiden. Und doch will es uns bedünken, daß durch alle diese gehorsame Unterordnung ein unverkennbar eignes, feineres Gefühl für Schönheit und selbst eine wärmere Empfindung gehe, wenn man auch spürt, daß das eigne Denken, das ein Kunstwerk wirklich beseelt, noch nicht erwacht ist. Auf die Predella unter dem Bilde malte Raphael die Verkündigung, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel. Im ersten Bilde sind der Engel und die Jungfrau in einer großen Säu-

*) Gestochen von E. Stölzel; im Umriß von Graffonara.

lenhalle weit von einander getrennt. Wie diese Anordnung, so sind die Motive noch sehr mangelhaft: der Engel kommt angesprungen; Maria bleibt dabei ganz ruhig und hebt nur den rechten Zeigefinger auf. Die Anbetung der Könige ist eine reiche Composition: *) hinter Maria stehen die Hirten und voll Verwunderung Joseph, wie er die Geschenke sieht, die von den Königen dargebracht werden. Auch die Darstellung im Tempel hat viele Figuren, und das der ältern Kunst entlehnte Motiv, daß das Kind, scheu vor dem Hohenpriester, zur Mutter zurücklangt. **) Vier schwarze Streifen mit rothen Arabesken theilen die Bilder ab. Wohl ist auch hier der Einfluß der peruginesken Vorbilder unverkennbar, und doch durch die breitere Behandlung, den leichten, flüssigen Farbenauftrag und den klaren Goldton wesentlich modificiert. Das Gemälde sammt der Predella war bis 1797 an seiner ursprünglichen Stelle; wurde da nach Paris entführt und kam 1815 in die vaticanische Gemäldesammlung.

In großer Uebereinstimmung mit diesen Predellenbildern ist eine „Anbetung der Könige" in der Sammlung Bernasconi zu Verona, ein 65 Centimeter breites und 53 Centimeter hohes sehr ausgezeichnetes Bild, das ich unbedenklich für eine Arbeit Raphael's aus dieser Zeit halte, obschon sie im Wesentlichen nur eine Wiederholung des Frescogemäldes ist, das Perugino in den Jahren von 1502 bis 1504 für seine Vaterstadt Città della Pieve gemalt hat. ***) In einer offnen Hütte sitzt Maria mit dem Kind, neben ihr steht Joseph mit Ochs und Esel; vor ihr kniet der älteste der Könige mit dem Rauchfaß in der Hand, hinter ihm steht ein junger König, in der einen Hand ein Sal-

*) Gestochen von Ant. Banzo in Rom.

**) Gestochen von Tersichini.

***) Dieß ist im Umriß gestochen von P. Lasinio für Rosini's storia della pittura Ital. Tab. c.

bengefäß, in der andern die Krone, rechts kniet der Mohrenkönig und hält ein goldenes Gefäß, seine Krone hat er einem Jüngling hinter ihm übergeben. Daran schließt sich ein ziemlich zahlreiches Gefolge, das sich bis in den Hintergrund der schönen Berg- und Flußlandschaft erstreckt. Auch auf der andern Seite des Bildes stehen noch Personen des Gefolges. Auffallend leer ist der Mittelraum im Verhältniß zu den Seiten, aber streng symmetrisch die Anordnung; die Bewegungen sind graziös nach peruginesker Art, aber, wie die noch etwas schwache Zeichnung des Nackten, voll feinen Gefühls. Das Gefälte hat sehr bestimmte Formen. Der Ausdruck in den Mienen ist mannichfaltig, vom betrübten Angesicht Joseph's bis zum heiter frommen des Greises und dem lieblichen des heiligen Kindes. Eine besonders edle jugendliche Gestalt steht vor dem Gefolge links, die für den Erbprinzen Franz Maria von Urbino gelten könnte. In der Färbung treten entschiedene Gegensätze in ganzen Farben hervor; die Carnation hat gelbliche Schatten; die Behandlung ist leicht, breit, flüssig mit pastos aufgesetzten Lichtern. Das Bild ist sehr gut erhalten und macht einen heitern und schönen Gesammteindruck.

Ich habe schon erwähnt, daß Raphael in ein näheres, freundschaftliches Verhältniß zu Pinturicchio getreten war. Dieser hatte unterm 29. Juni 1502 mit dem Cardinal Federico Piccolomini, nachmaligem Papst Pius III., einen Vertrag abgeschlossen, durch den er sich verpflichtete, in der neuerbauten Libreria des Domes von Siena das Leben des Aeneas Sylvius, (in der Folge Papst Pius II.,) in einer Reihe von Wandgemälden zu schildern. Eine Aufgabe dieser Art war noch keinem Maler der umbrischen Schule gestellt worden. Meister und Gesellen hatten sich von dem streng kirchlichen Gebiet kaum einen Schritt weit entfernt, auf welchem ihnen bestimmte Vorbilder in großer

Auswahl zu Gebote standen. Pinturicchio mochte fühlen, daß für diese ganz neue Aufgabe, Erlebtes, Bilder der Wirklichkeit darzustellen, neue Kräfte gehörten, wie er sie nicht hatte, wie er sie aber wohl dem jungen Freunde, dem Alles, was er angriff, spielend gelang, zutrauen konnte. Vasari erzählt, Raphael habe für Pinturicchio die Zeichnungen und Cartons zu diesen Gemälden gemacht. Dem ist nicht so. Es existiren zu zweien dieser Bilder Entwürfe von Raphael's Hand, zum ersten und zum fünften der Reihenfolge. Mir scheint, Pinturicchio habe sich von Raphael so zu sagen in einer ersten Zeichnung den Ton angeben lassen, in welchem etwa das Werk zu halten sei; auch noch eine zweite ihm übertragen; sich aber vorbehalten, das Uebrige auf dem so bezeichneten Wege nach eignem Ermessen vollenden zu wollen; auch an den Raphaelischen Entwürfen nach Gefallen Aenderungen vorzunehmen. An der Ausführung in Farben hat Raphael ohnehin keinen Theil; und was Vasari davon erzählt, und daran knüpft, hat sich als durchaus ungegründet erwiesen. Die erstgenannte Zeichnung, „die Abreise des jungen Aeneas Sylvius mit dem Cardinal Domenico Capranica zum Basler Concilium“ befindet sich — mit erklärender Beischrift von Raphael's Hand — in der Sammlung der Uffizien zu Florenz. Sie ist mit der Feder sicher und fein gezeichnet und mit Biester getuscht: Gruppen zu Fuß und zu Pferd in reichen und geschmackvollen Trachten; im Hintergrunde eine Landschaft mit Meer, Schiffen und einer Seestadt. — Die zweite Zeichnung wird im Palast Baldeschi zu Perugia aufbewahrt; es ist die Vermählung Kaiser Friedrich's III. mit Eleonora von Portugal. Auch sie ist mit der Feder gezeichnet und mit Biester getuscht, und hat eine Beischrift von Raphael's Hand. Eigenthümlich ist die Vermählung dargestellt, indem der Cardinal das Brautpaar bei den Schultern faßt und so zusam=

men zu führen scheint. Die Handlung geht im Freien in Gegenwart vieler Hofleute zu Fuß und zu Pferde vor sich; im Hintergrunde sieht man das Meer. An beiden Zeichnungen hat Pinturicchio Veränderungen vorgenommen, die für seinen Geschmack kein günstiges Zeugniß ablegen, wie denn auch die übrigen Bilder nach seinen Entwürfen sehr viel schwächer sind und angefüllt mit manchen nichtssagenden Figuren. — Dennoch hat eines derselben, „das Begräbniß der Heiligen Katharina", für uns den besondern Werth, daß Pinturicchio in demselben seiner Liebe zu Raphael ein sprechendes Denkmal gesetzt, indem er ihn unter den Leidtragenden mit einer Kerze in der Hand, und sich selbst neben ihm abgebildet hat, den Blick mit inniger Theilnahme auf ihn gerichtet.

Daß übrigens Raphael damals, oder auf seiner Reise nach Florenz 1504 in Siena gewesen, geht aus seiner Zeichnung nach der antiken Gruppe der Grazien hervor, die bis vor Kurzem in der Libreria des Doms von Siena aufgestellt war. Diese Marmorgruppe befindet sich jetzt in der Akademie zu Siena, die Zeichnung Raphael's in der Akademie zu Venedig.

In diese Zeit scheint mir nun auch das Bild „Apollo und Marsyas" zu gehören, das — in Besitz des englischen Malers Morris Moore — in neuer Zeit viel von und gegen sich hat reden machen. Marsyas, ein etwas bäurisch aussehender, unbekleideter junger Mensch ohne Bart (und ohne Bocksfüße) sitzt links auf einem Baumstamm und bläst die Rohrpfeife; Apollo, eine schöne, edle Jünglingsgestalt, auch ganz unbekleidet, steht ihm gegenüber; an einem Baumstamm in der Mitte hängt seine Lyra. Die sorgfältig für dieses Bild in der gleichen Größe nur ohne landschaftlichen Hintergrund gefertigte Zeichnung *)

*) In Photographie veröffentlicht.

befindet sich in der Sammlung der Akademie zu Venedig. In der Composition ist der Gang der Erzählung kaum angedeutet, weder Kampf, noch Sieg, noch deren Folgen; wir sehen nur den Gegensatz der edlen und der unedlen Natur und zwar in zwei nach dem Leben gezeichneten Individuen. Das Feingefühl der Zeichnung für jeden noch so leise angedeuteten Ausdruck der Form; der durch und durch, und selbst in der Darstellung des Gemeinen, herrschende Schönheitsinn; die ernste, classische Färbung und zarte, ganz vollendete Ausführung — sämmtlich Eigenschaften, wie ich sie in solcher Vollkommenheit bei keinem andern Künstler der Zeit kenne — haben mich bestimmt, entgegen dem Urtheil achtungswerther Kenner, (wie Eastlake in London, Waagen in Berlin, Passavant in Frankfurt) dieses Bild sowie die Zeichnung in Venedig für Arbeiten, und zwar sehr vorzügliche, Raphael's zu halten, mit welchem Urtheile ich übrigens nicht allein stehe, da man von competenter Seite her in Dresden, Wien, Venedig und Rom in ganz gleicher Weise sich ausgesprochen hat. Wenn Passavant Timoteo Viti als Urheber des Bildes aufstellt, so konnte man früher in London mit gleichem Rechte Andrea Mantegna und für die Zeichnung in Venedig Montagna nennen. Bezeichnend ist, was Cornelius von dem Bilde gesagt: „Wenn es nicht von Raphael ist, so hat es noch einen gleich großen Künstler gegeben, von dem wir bis jetzt noch nichts gehört haben."

Viel weniger berechtigt scheinen mir die drei Rundbildchen, welche durch H. v. Rumohr in's Berliner Museum gekommen sind, (Pietà, S. Lodovicus und S. Herculanus,) Raphael's Namen zu tragen; auch die Madonna mit den Heiligen Hieronymus und Franciscus daselbst gehört sicherer dem Perugino (von welchem sogar eine Zeichnung dazu in der Sammlung des Erzherzogs Carl existiert), als ihm. Daß die Anbetung der Könige

in demselben Museum ein Werk lo Spagna's ist, wurde schon früher gesagt. Andre dem Raphael zweifelnd zugeschriebene Bilder aus dieser Zeit kann man füglich bei Seite lassen. Dagegen dürfen wir nicht schweigend an zwei kleinen Tafeln vorübergehen, die Raphael seinem verehrten Landesfürsten Guidobaldo gewidmet und die sich an ein Ereigniß aus dem Leben dieses Fürsten anschließen. Cesare Borgia, der ruchlose Sohn des Papstes Alexander VI., war verrätherischer Weise unter der Maske der Freundschaft in's Herzogthum eingefallen, und Guidobaldo verdankte nur der schleunigsten Flucht sein Leben. Da starb plötzlich am 17. August 1503 der Papst, mit ihm fiel der Rückhalt des Bösewichts; Alles erhob sich wider ihn und Guidobaldo kehrte unter dem Jubelruf seiner Unterthanen nach Urbino zurück. Zum Andenken an dieß Ereigniß und als eine poetische Umschreibung desselben malte Raphael einen heiligen Michael, in goldner Rüstung, am linken Arm einen weißen Schild mit rothem Kreuz, die Rechte mit dem gezückten Schwert erhoben gegen das größte der Ungeheuer, die ihn umringen, und auf das er seinen Fuß gesetzt. *) Mit sichtbarer Anspielung auf einige Stellen in Dante's Hölle malte Raphael im Hintergrunde eine brennende Stadt, die „Stadt des Zornes" (Gesang VIII.), davor unter der Last von Bleikappen (Gesang XXIII.) Heuchler, und von Schlangen umwundene Diebe (Gesang XXIV.) ihre Verbrechen büßen. — Auf die zweite Tafel malte er als Genossen des Rächers vom Himmel den heldenmüthigen Streiter auf Erden, den heiligen Georg in eiserner Rüstung, wie er reitend auf weißem Roß, nachdem er bereits an dem Drachen seine Lanze zersplittert, mit dem Schwert ausholt, dem giftigen Wurm den tödtlichen

*) Gestochen von Claude du Fost. Die ausgeführte Zeichnung zum Bilde war in der Sammlung Crozat; eine Copie oder Wiederholung desselben ist in der Leuchtenbergischen Galerie in St. Petersburg.

Streich zu versetzen. Im Hintergrund eine Felsenlandschaft mit der fliehenden Königstochter der Legende.*) — Beide in lichtem Goldton ausgeführte, durch lebendige Darstellung, mehr noch als durch schöne Formen ausgezeichnete Tafeln, befinden sich gegenwärtig in der Sammlung des Louvre; wohin sie aus der Sammlung Ludwig's XIV. gekommen, der sie den Erben des Cardinals Mazarin (für 2000 Livres) abgekauft.

Im Jahr 1504 übernahm Raphael den Auftrag, für den Altar des Heiligen Joseph in S. Francesco zu Città di Castello die Vermählung Joseph's mit der heiligen Jungfrau zu malen. Dieser Gegenstand, mitten in einer Bilderfolge aus dem Leben Maria's, würde nichts Befremdendes haben; ziemlich neu dagegen war seine Bestimmung für ein selbständiges Altargemälde. Ein eigenthümliches Ereigniß hatte die Veranlassung gegeben.

Ein Jude in Rom war durch Erbschaft in den Besitz eines Ringes gekommen, der angeblich seit länger als einem Jahrtausend seiner Familie angehört, und den er an einen Goldschmidt in Chiusi verkaufte. Der Ring aber war kein andrer, als der Trauring der heiligen Jungfrau! Er ward, nachdem seine Wunderkraft an der Erweckung eines Todten sich erwiesen, in der Kirche S. Mostiola verwahrt und viermal im Jahr dem Volke zur Verehrung ausgestellt. Da gelang es im Jahre 1473 einem deutschen Mönch, Namens Winter, der in dem Besitz des Ringes ein unvergleichbares Heil für sein Kloster zu erringen hoffte, denselben zu stehlen; nicht aber, mit ihm den Weg nach Deutschland zu finden. Er kam nach Perugia, wo um jene Zeit Braccio

*) Gestochen von Nic. de Larmessin, desgl. von J. L. Petit im Musée Napoleon, beide in der Größe des Originals. Die Sammlung der Handzeichnungen in den Uffizien zu Florenz bewahrt einen mit der Feder gezeichneten Entwurf dazu.

Baglioni des höchsten Ansehens genoß, und vertraute diesem sein Geheimniß an. Baglioni und die Prioren der Stadt erklärten den Ring für ein Geschenk des Himmels, das sie um keinen Preis in der Welt wieder hergeben würden. Durch förmlichen Senatsbeschluß und in großer Bürgerversammlung wurde der heilige Ring als ewig unveräußerliches Gut der Stadt Perugia erklärt; Jeder, der nur an Veräußerung oder Rückgabe dächte, in Bann gethan und seiner Güter beraubt; und endlich zum Krieg gerüstet gegen Chiusi, das Hülfe von Siena erhalten zur Wiedereroberung des gestohlenen Heiligthums. Perugia blieb im Besitz; es verschloß mit sieben Schlössern den Kasten, worin der Ring lag, und barg diesen Kasten in einem Schrank mit sechs Schlössern. Dreizehn Schlüssel waren in dreizehn verschiedenen Händen. Nur bei ganz außerordentlichen Gelegenheiten durfte der Ring gezeigt werden, wo er dann in Procession vom Palast der Prioren nach dem Dom getragen wurde. Im Jahre 1488 aber kam man überein, dem heiligen Joseph im Dom einen eignen Altar zu errichten und hier den Ring seiner jungfräulichen Verlobten niederzulegen. Das ist der Altar, für welchen zuerst die Vermählung Joseph's und Maria's als selbständiges Bild gemalt worden, und Perugino war es, der mit der Ausführung desselben 1495 beauftragt worden. Das von ihm gefertigte Gemälde war bis zum Jahre 1797 an seiner ursprünglichen Stelle, von welcher es die Franzosen nach Paris entführten. 1805 wurde es dem Museum von Caën überwiesen; und hier ist es noch gegenwärtig.

An diesem Bilde sieht man sogleich, daß Raphael bei dem seinigen sich, wie bisher, zunächst an des Meisters Composition gehalten; dann aber, daß er dem eignen Gefühle folgend Aenderungen vorgenommen, durch welche das Bild ein neues und unendlich schöneres Gepräge erhalten hat. Zur Linken des

Hohenpriesters, der die Hände der Verlobten gegen einander führt, steht Joseph mit dem blühenden Stab in der Linken und steckt der züchtig niederschauenden Braut den Ring an den Finger. Hinter Joseph stehen fünf junge Männer, andere Brautwerber mit blüthenlosen Stäben, davon Einer den seinigen als ein unnützes Reiß mißmuthig zerbricht; Maria ist von fünf schönen Jungfrauen begleitet, die wohl geeignet erscheinen, die nichtbegünstigten Freier zu trösten. Im Hintergrunde steht ein achtseitiger Tempel. Eine unendliche Heiterkeit ist über das Bild ausgebreitet, das jetzt in der Brera zu Mailand aufbewahrt wird. *) Es ist im lichten Goldton gehalten, ohne Unterschied männlicher und weiblicher Carnation, leicht und durchsichtig behandelt, von höchster Formenschönheit und dem lieblichsten Ausdruck aller Gestalten. Perugino's — übrigens sehr vorzügliches — Gemälde hat bei breiterem Format einige Figuren mehr, die männlichen stehen bei ihm auf der rechten Seite des Priesters; der Jüngling, der den Stab über dem Knie bricht, steht bei ihm ganz im Hintergrund; auch der Tempel hat bei ihm eine weniger schöne Form, als bei Raphael. Vor allem aber sind bei diesem alle Charaktere feiner gezeichnet, tiefer empfunden, schöner von Angesicht; selbst in den Bewegungen spricht sich schon eine größere Freiheit aus. Ein fast kindlicher Sinn hieß ihn die zurückgesetzten Freier ihr Schicksal wehmüthig hinnehmen, und bestimmte ihn, der heiligen Jungfrau doch keinen gar zu alten und häßlichen Bräutigam zu geben, und herzliche Theilnahme in das Angesicht des Priesters zu legen. Den Brautjungfern hat er aber offenbar weiterreichende Gedanken zugetraut.

---

*) Gestochen von Giuſ. Longhi, 1812. Ein neuer Stich nach einer neuen vortrefflichen Zeichnung wird von Stange in Düsseldorf erscheinen.

Obschon nun Raphael bei diesem Gemälde noch des Meisters Composition zu Grunde gelegt, und manche Stellung und Bewegung, selbst mancher Faltenwurf und Faltenbruch noch von ihm entlehnt ist, so ist er doch mit demselben offenbar an der Grenze der Schule angelangt; ja er hat sie bereits überschritten. Nicht sein Meister, noch Einer der andern Schüler wäre entfernt im Stande gewesen, ein Bild zu malen wie dieses, über welches alle Zauber der Schönheit in Linien und Massen, in Form und Farbe, in Haltung und Beleuchtung, in Mienen und Bewegungen ausgegossen sind. Mit diesem Bilde hatte Raphael seine Freiheit errungen und die erste Stelle unter seinen nächsten Kunstgenossen!

III.

Raphael in Florenz.

Erste Reise nach Florenz.

Mit dem Sposalizio war Raphael an einem Wendepunkt seines Lebens angekommen. Indem er für ein Gemälde, das seinen Namen tragen sollte, sich nicht nur an den Styl, sondern im Wesentlichen an die Composition seines Meisters gehalten, hatte er sich noch einmal ganz als Schüler gegeben; mit der Verbesserung aber und der vollendeteren Durchführung, war er zum Meister und über seinen Lehrer emporgewachsen. Nun mochte er die Ueberzeugung gewonnen haben, daß für die fernere Ausbildung ein weiterer Gesichtskreis, als der bisherige nöthig sei, daß er die Werke andrer Meister, ältrer Zeiten wie der Gegenwart, kennen lernen müsse. Unzweifelhaft gab es damals in Italien nur Einen Ort, der geeignet war, sein Verlangen zu stillen: Florenz! Hören wir, was Vasari in dieser Beziehung von Florenz sagt: (D. A. II, 2. p. 358.) „Mehr als irgendwo erlangten dort die Menschen Vollkommenheit in allen Künsten, besonders in der Malerei. Denn in dieser Stadt werden sie von dreien Dingen gespornt und getrieben: zuerst vom Tadel, der in vielfacher Weise von einer großen Zahl Menschen vorgebracht wird, weil die Luft hier freie Geister erzeugt, die sich

nicht an mittelmäßigen Werken genügen und sie mehr zu Ehren des Guten und Schönen, als mit Rücksicht auf den betrachten, der sie schafft. Das zweite ist, daß, um in Florenz zu leben, man betriebsam sein muß. Dieß aber heißt nichts andres, als seinen Geist und Verstand immer anstrengen, in seinem Thun achtsam und schnell sein und wissen wie man Geld gewinne; denn diese Stadt hat kein weites und reiches Gebiet, daher kann sie denen, welche dort leben, nicht für geringen Preis ihren Unterhalt bieten; wie überall der Fall ist, wo viel Reichthum sich vorfindet. Das dritte, was vielleicht nicht geringere Macht ausübt, als die beiden andern, ist das Verlangen nach Ruhm und Ehre, welches jene Luft in hohem Maße bei denen erzeugt, die irgend Vollkommenes leisten, ein Verlangen, welches keinem Menschen von Geist erlaubt, mit denen, welche gleich ihm Menschen sind, ob sie auch als Meister erkannt sein mögen, auf gleicher Linie, oder gar hinter ihnen zurückzubleiben."

So äußerte sich Vasari über Florenz! Es kam aber mehr hinzu: Hier lebten die Meister des 14. und 15. Jahrhunderts in ihren noch wohlerhaltenen Werken fort; hier hatte sein Lehrer unter jungen Künstlern einen großen Anhang; hier lebte Leonardo da Vinci, der vertrauteste Freund Perugino's, und wahrscheinlich, von einem Besuch in Perugia her, ihm persönlich bekannt; und hier glänzte am Kunsthimmel das neuaufgehende Gestirn Michel Angelo Buonarroti's. — Wie viele und welche Anreizungen zu einer Reise nach Florenz!

Zunächst scheint sich Raphael von Città di Castello nach seiner Vaterstadt begeben zu haben, wo er mehre für seine Zukunft wichtige Verbindungen anknüpfen konnte. So ward er u. A. am Hofe von Urbino mit dem Bischof von Pesaro, Achille de' Grassi aus Bologna bekannt, der später bei ihm das Bild einer Verkündigung bestellte. Vornehmlich aber war es

die Schwester des Herzogs Guidobaldo, die verwittwete Herzogin von Sora, Johanna di Rovere, die sich um diese Zeit mit ihrem Sohne, dem Erbprinzen Francesco Maria, in Urbino befand, an deren persönlicher Bekanntschaft ihm viel liegen mußte, und die auch eine besonders herzliche Theilnahme ihm bewies. Zeugniß dessen ist ein Brief, den sie für ihren jungen Schützling an den damaligen Gonfaloniere von Florenz, Pietro Soderini geschrieben, und der uns — zwar nicht im Original, aber doch — in einer verlässigen Abschrift erhalten ist. Er war in der Familie Gaddi zu Florenz aufbewahrt und ist zuerst von Bottari in der Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, Roma 1754—73 veröffentlicht worden. Er hat das Datum vom 1. October 1504 und lautet in deutscher Uebersetzung: „Dem Durchlauchtigen hochgebornen Herrn, meinem hochzuverehrenden väterlichen Freunde, dem Herrn Gonfaloniere der florentinischen Republik.

Durchlauchtiger, hochgeborner Herr, insonders hochzuehrender väterlicher Freund!

Der Ueberbringer dieses wird der Maler Raphael von Urbino sein, der ausgerüstet mit trefflichen Gaben für seinen Beruf, zu weitrer Ausbildung einige Zeit in Florenz sich aufzuhalten gedenkt. Und da sein Vater treffliche Eigenschaften besessen und mir theuer war, und da der Sohn gleicherweis bescheiden und von edlem Betragen ist *), hab' ich ihn in aller Hinsicht ganz außerordentlich lieb, und wünsche ihm, daß er zu rechter Voll-

*) Ich gebe diese Stelle nicht nach der von Bottari veröffentlichten Abschrift, die offenbar fehlerhaft ist, da nach ihr der Vater Raphaels zur Zeit des Briefes noch gelebt haben müßte (padre so che é molto virtuoso), sondern nach Passavant's Emendation: e perche il padre suo stato é molto virtuoso etc.).

kommenheit gelangen möge. Deßhalb empfehle ich ihn Ew. Herrlichkeit auf das angelegentlichste wie ich nur kann, und bitte Sie, aus Liebe zu mir, ihm in Allem, was ihm begegnen könnte, jegliche Hülfe und Gunst gewähren zu wollen, wie ich denn jede ihm erwiesene Gefälligkeit und Artigkeit als mir selbst erwiesen betrachten und für des höchsten Dankes werth halten werde, für welchen ich mich verpflichtet Ihnen bestens empfehle.

Urbino 1. October 1504.

Johanna Feltria di Ruvere,
Herzogin von Sora und Präfectin von Rom.

Der Empfehlungsbrief an die damals mächtigste Persönlichkeit in Florenz, — denn Soderini war 1502 zum lebenslänglichen Gonfaloniere der Republik ernannt — und zwar von der Hand einer hochgeachteten Fürstin, war für Raphael ein Reisepaß, den er um so höher schätzen konnte, als Florenz kaum beruhigt nach blutigen politischen Unruhen der Schauplatz künstlerischer Parteikämpfe geworden war.

Der räuberische Einfall nehmlich des Cesare Borgia, 1501, in dessen Gesellschaft auch der vertriebene Piero de' Medici wieder erschien, war durch Geldopfer abgelenkt worden; Cesare aber hatte, seine Ziele weiter verfolgend, nach und nach einen großen Theil von Mittelitalien in seine Gewalt bekommen, und stand mit einer Armee vor Pisa, gefahrdrohend zugleich für Florenz, auf das wirksamste unterstützt in seinen schlimmen Plänen durch seinen Vater, Papst Alexander VI. Als dieser aber am 15. August 1503 den für den Cardinal von Corneto vergifteten Wein aus Versehen selbst getrunken und sogleich den Tod davon gehabt; als Cesare, seiner sichersten Hülfe beraubt, auch in Folge der Vergiftung die er getheilt, krank geworden, nachmals aus Furcht vor Julius II. nach Spanien geflohen und dort

verschollen war; und nachdem Piero de' Medici, der nach dem verunglückten Einfall in Toscana sich nach Neapel begeben, in der Schlacht am Garigliano gegen die Spanier am 20. December 1503 im Fluß den Tod gefunden, waren die gefährlichsten Feinde von Florenz von der Schaubühne verschwunden und damit die politische Ruhe für die Republik gewonnen. Aber sogleich hatte sich ein anderes, wenn auch dem Gemeinwesen weniger gefährliches Kriegsfeuer innerhalb der Mauern von Florenz entzündet.

Im Jahre 1499 war Leonardo da Vinci von Mailand nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt. Nach den großen dort ausgeführten Werken, namentlich dem Abendmahl in S. Maria delle Grazie, und als Gründer einer großen und bewährten Malerschule, überdieß durch seine universelle Bildung ausgezeichnet, mit Recht als der bedeutendste unter den lebenden Künstlern anerkannt, fand er in Florenz großes Entgegenkommen von Seite der Großen; wie namentlich der Gonfaloniere Soderini ihm besonders befreundet wurde, und gewann ebenso bald einen beträchtlichen Anhang unter den Künstlern. Filippino Lippi war sogleich zu seinen Gunsten von einem Auftrag zurückgetreten; Lorenzo di Credi, Pier di Cosimo, Sandro Botticelli u. A. hielten sich zu ihm, vor Allen Pietro Perugino, der zeitenweis in Florenz verweilte. Gleichzeitig war Michel Angelo Buonarroti dort, vorzugweis Bildhauer, aber auch Maler, Architekt und Ingenieur, wie Leonardo, voll Feuer und Unternehmungsgeist, dazu über 20 Jahre jünger, als der 50jährige Leonardo. Kein Wunder, daß Künstler-Eifersucht sie bald in zwei feindliche Lager schied.

Leonardo hatte (an Filippino's Stelle) den Carton zu einer heiligen Familie (Maria mit dem Kind und Anna, jetzt in der Akademie der Künste zu London) beendet und arbeitete an dem

Bildniß der Monna Lisa, der Gemahlin des Francesco Giocondo (jetzt im Louvre zu Paris). Er hatte sich auch herbeigelassen, dem Cesare Borgia bei dessen Unternehmungen gegen den Herzog von Urbino als Ingenieur zu dienen, was indessen den Gonfaloniere Soderini nicht abhielt, ihm ein Frescogemälde für den großen Rathssaal aufzutragen. Leonardo hatte die Schlacht von Anghiari gegen die Mailänder 1440 gewählt. Mit dem Carton dafür (der in spätern politischen Unruhen zu Grunde gegangen, und wovon wir nur ein Stück aus einer von Rubens gefertigten Copie kennen) war Leonardo beschäftigt, als M. Angelo seinen David beendigt hatte und vor dem Rathspalast aufstellte (im Mai 1504). Als ihm nun in Anerkennung seiner Verdienste und seines großen Talents von Seiten der Regierung der Auftrag wurde, dem Gemälde Leonardo's gegenüber ebenfalls ein Frescobild, und zwar eine Scene aus dem Krieg gegen Pisa, im großen Saale zu malen, war die Losung zu einem leidenschaftlichen Wettkampf gegeben, der wohl geeignet war, das Künstlerleben von Florenz etwas ungemüthlich zu machen.

So standen die politischen und die socialen Angelegenheiten in Florenz, als Raphael im October 1504 dahin kam: höchst interessant durch die Anwesenheit und Thätigkeit bedeutender Künstler; glücklich durch die eingetretene Sicherheit gegen Bedrohung der Regierung; und doch verbunden mit einer großen Aufregung der Gemüther. Gegen die nachtheiligen Einflüsse derselben war Raphael durch die Eigenthümlichkeit seines Charakters geschützt, der ihn von Welthändeln fern hielt und im Privatleben zum Friedenstifter und Vermittler machte. Seine Erscheinung war überall von der günstigsten Wirkung begleitet; sein anspruchloses, gefälliges Benehmen, in Verbindung mit einem Talent, das die Schönheit der Seele in äußerer Schönheit und Anmuth zu offenbaren verstand und damit alle bisherigen

Kunstleistungen in Schatten zu stellen drohte, aber alle Herzen zu gewinnen versprach, öffnete ihm die Häuser der Großen und machte ihn rasch zum Liebling der gebildeten Welt von Florenz.

Leider ist es keinem der Zeitgenossen eingefallen, uns von Raphael's erstem Auftreten in den Kreisen der Künstler wie der übrigen Bevölkerung von Florenz ein wenn auch nur flüchtiges Abbild zu geben. Vasari zwar erzählt uns, daß er mit jungen Künstlern, namentlich Ridolfo Ghirlandajo und Aristotile von S. Gallo sich befreundet habe; daß man ihm in der Stadt viel Ehre erwiesen, besonders von Seiten des Hrn. Taddeo Taddei, der ihn immer an seinen Tisch habe haben wollen; allein Vasari's Bericht ist verworren und läßt uns ungewiß, ob er vom ersten oder vom zweiten Besuch Raphael's in Florenz spricht, ja — ob er überhaupt vom ersten etwas Genaueres erfahren. Wir sind deßhalb auf Vermuthungen und auf das Gepräge der Arbeiten Raphael's verwiesen, die er in dieser Zeit ausgeführt.

Daß er sich, gegenüber der Scheidung der florentinischen Künstler in zwei oder mehre feindliche Parteien, wie fremd er auch den Kämpfen geblieben sein, und wie sehr er zu vermitteln gesucht haben mag, mehr zu Leonardo, als zu Michel Angelo hingezogen fühlte, beruhte zunächst auf dem sehr freundschaftlichen Verhältniß zwischen seinem so hoch verehrten Meister und Leonardo, so wie auf dem bereits von seinem Vater (in der Reimchronik) verkündeten und längst von aller Welt anerkannten Ruhme Leonardo's, als des ersten Künstlers Italiens; gewiß aber auch nicht minder auf der Vergleichung der Arbeiten und des Charakters von Beiden. Raphael konnte damals Michel Angelo als Maler nur kennen lernen aus einer Heiligen Familie, die er für Angelo Doni gemalt, und die jetzt in der Tribune der Uffizien von Florenz hängt. Die Schwäche des Ausdrucks, die Härte und Trockenheit der Zeichnung, die kalte

Färbung, die Zusammenhanglosigkeit der Composition mit der willkürlichen, durchaus unmotivierten Zugabe einer Anzahl nackter Männer, offenbar nur gelegentliche Studien nach dem Modell, konnten, trotz aller in dem Werke sichtbaren Genialität, auf das für Schönheit und Innigkeit der Empfindung glühende Gemüth Raphael's eine Anziehungskraft nicht ausüben, wo von der andern Seite das liebeselige Antlitz der Gioconda ihn anlächelte. Größer natürlich stand Michel Angelo als Bildhauer mit seinem David vor ihm; abgesehen aber von den nicht glücklichen Proportionen der Statue, mußte ihm die antikische Auffassung eines biblischen Helden, ein gänzlich unbekleideter David, wenigstens in damaliger Zeit, noch ganz fremdartig und unpassend erscheinen, während die Heilige Familie Leonardo's mit ihrer zarten Innigkeit, ungeachtet der Neuheit und Eigenthümlichkeit der Form, ihn doch als befreundet ansprechen und dem eignen Streben neue Ziele aufstellen mußte. Möglich auch, daß schon damals der bereits früher erwähnte, widerwärtige Injurienproceß im Gange war, den Perugino gegen Michel-Angelo führte, weil dieser ihn öffentlich geschimpft hatte, und der einen für Perugino ungünstigen Ausgang genommen.

Nächst Leonardo's tief überdachten, auf dem ernstesten Studium ruhenden Werken, übten die in Farben glühenden Gemälde Fra Bartolommeo's mit ihren mächtigen, ausdrucksvollen Gestalten und der unübertrefflichen Kraft der Ausführung, eine große Anziehungskraft auf ihn aus. Florenz bot übrigens den Bestrebungen Raphael's neben den Werken der lebenden Künstler noch ganz andere, sichere Anhaltpunkte in den Schöpfungen ältrer Meister, von denen er bis dahin nur ganz allgemeine Kunde erhalten haben konnte, und die ihm mit Einem Male aus der Beschränktheit seines bisherigen und des ihm bisher bekannten Wirkens in das große, freie Gebiet umfassender Dar-

stellungen den Weg zeigten. Es ist keinem Zweifel unterworfen, daß die Seelengemälde des Fra Beato Angelico in S. Marco, S. Maria novella, in Fiesole ꝛc. ihn innig angesprochen und gerührt, vielleicht keines so sehr, als die Kreuzabnahme in der Kirche S. Trinità (jetzt in der Akademie zu Florenz); ja, ich erinnere mich der flüchtigen Zeichnung einer Kreuzabnahme, wie mir schien von Raphael's Hand (1833 im Kunsthandel zu Florenz), in welche einige der sprechendsten Motive aus jenem Gemälde übergegangen.

Den bedeutendsten Eindruck aber mußten auf ihn die Fresco-Gemälde der Capelle Brancacci in S. Carmine, die Geschichten der Apostel Petrus und Paulus von Masaccio und Filippino machen. Hier mußte er gewahr werden, daß er mit seinem bisherigen Naturstudium nicht genug in die Tiefe gedrungen, daß Alles, was er bisher geschaffen und gesehen, von individueller Charakterzeichnung weit entfernt sei; daß er sich an conventionelle Formen und Bewegungen gefangen gegeben, und daß, um eine Handlung im Bilde darzustellen, andere Kräfte in Bewegung gesetzt werden müßten, als er bis dahin gekannt und geübt. Die gleiche Wirkung mußten auf ihn die Gemälde des Dom. Ghirlandajo in S. Maria novella, aus dem Leben des Täufers, vornehmlich aber in S. Trinità aus dem Leben des h. Franz hervorbringen, in denen er wohl zuerst die Aufgabe der Bildnißmalerei erkannte, und aus denen er vielleicht auch die selber noch in spätern Jahren mit fast unbeschränkter Lust ausgeübte Gewohnheit angenommen, Bildnisse lebender Personen in die Darstellung längst vergangener Begebenheiten zu verflechten. Die gleiche Veranlassung boten ihm auch die Werke von Benozzo Gozzoli, namentlich der Zug der h. drei Könige im Palazzo Riccardi, mit den Bildnissen der Mediceer; nur daß hier doch wohl der durch das Ganze herrschende Sinn

für Schönheit und Anmuth den größern Zauber mag ausgeübt haben. —

Wie bedeutend der Einfluß all dieser Kunsteindrücke auf Raphael gewesen, sehen wir an den Werken, die in dieser Zeit von ihm ausgeführt worden sind. Ja sie haben nachgewirkt bis in die Zeiten der „Tapeten", in denen wir auf einzelne Gestalten aus S. Carmine treffen. Freilich wäre es gegen die Natur, namentlich gegen die seinige gewesen, die Kunst, wie er sie bisher mit Liebe und Begeisterung ausgeübt, zu verleugnen und mit einem Sprung einen ganz neuen Weg zu betreten. Er bleibt in seiner Richtung, gibt ihr aber nun eine aufsteigende Linie; Perugino's Lehren und Vorbild wirken noch in ihm fort, aber er schöpft seine Werke aus der eignen Seele, er wird mehr und mehr er selbst, und findet für seine künstlerischen Anschauungen und Darstellungen die eigene, freiere Form und Ausdrucksweise.

Sogleich mit dem ersten Bilde, das er — man weiß nicht für wen — in Florenz gemalt, dem wundervollen, unter dem Namen der Madonna del Granduca bekannten, nun in der Galerie Pitti zu Florenz bewahrten Gemälde trat seine besondere Gabe, Liebe, Liebreiz und Schönheit im Zaubergewand der Unschuld darzustellen, vor Aller Augen in's hellste Licht.*) Dem reihte er ein Rundbild an, auf welchem die heilige Jungfrau neben dem Christkind auf ihrem Schooße, außer dem kleinen Johannes, noch ein drittes Kind zur Seite stehen hat. Es war, soweit man seine Geschichte verfolgen kann, von jeher in der Familie des Duca di Terra nuova, erst in Genua, dann in Neapel, von wo es in das Museum zu Berlin gekommen.**)

---

*) Gestochen von R. Morghen, — Della Bella, — Franz Stöber, — J. C. Richter, — Lorichon, nach einer Zeichnung von Desnoyers. —

**) Gestochen von Hieron. Scotto.

Außerdem wird das Bildniß eines durch Schönheit durchaus nicht ausgezeichneten jungen Mannes von etwa 18 Jahren, das sich im Hause des Leonardo del Riccio in Florenz befand und zuletzt in den Besitz des Königs Ludwig I. und in die Pinakothek von München gekommen, für eine Arbeit Raphael's aus dieser Zeit gehalten. Es hat seinen Namen auf dem Hemdärmel des jungen Mannes; Mengs hat es für ächt erklärt; Passavant stimmt bei; Palette und Farbenauftrag widersprechen nicht gerade; es ist aber nicht leicht, dasselbe mit dem Schönheitssinn Raphael's in Uebereinstimmung zu bringen, oder neben vorgenannten Bildern zu seinem Ruhme anzuführen. Ich möchte es nicht auf seine Rechnung setzen. Möglich indeß, daß es eine der Arbeiten ist, von denen Vasari andeutet, daß sie ihm, dem man überall in der Stadt Ehren erwies, und seiner liebenswürdigen Gefälligkeit und Dankbarkeit durch entgegenkommende Gastfreundschaft abgenöthigt.

Ein Madonnenbildchen im Besitz des Lord Cowper in Passenger bei Hertford in England, etwas äußerlich in der Darstellung, verlegt Passavant gleichfalls in diese Zeit, verschweigt aber seinen Zweifel nicht, ob es nicht eine Copie aus alter Zeit sei.*) Dieselbe Composition, freilich sehr beschädigt, soll sich im Besitz des Intendanten Peruzzi in Florenz befinden, der es aus der Verlassenschaft der Herzöge von Urbino erworben haben will. Es hat mit der Seelenfülle der Madonna del Granduca kaum entfernte Verwandtschaft.

---

*) Im Umriß bei Passavant a. a. O. III. p. 89.

Rückkehr nach Perugia.

Mit dem Frühling 1505 kehrte Raphael, mehren künstlerischen Verpflichtungen zu genügen, nach Perugia zurück. Und nun beginnt eine überraschend fruchtbare Thätigkeit; denn hell schien bereits sein Gestirn und verbreitete seinen Glanz im Lande weit umher. In künstlerischem Schaffen ging nun — so scheint es — sein ganzes Leben auf. Zuerst befriedigte er das Verlangen der Nonnen vom H. Antonius von Padua in Perugia mit einem großen Altarwerk, einer Madonna auf dem Thron, mit dem — auf den Wunsch der keuschen Schwestern — bekleideten Christkind, dem kleinen Johannes, der von ihm den Segen empfängt, den HH. Katharina, Dorothea oder Rosalie, Paulus und Petrus; in der Lunette darüber Gott Vater mit anbetenden Engeln;*) in der Predella unter dem Bilde: Christus am Oelberg, die Kreuztragung und die Klage der Mutter über dem Todten;**) dann rechts und links noch St. Antonius von Padua und St. Franciscus. Offenbar kommen bei diesem Werke die Eindrücke von Florenz mit den Erinnerungen seiner Lehrjahre in eine gährende Bewegung, so daß es fast das Aussehen hat, als habe Raphael das Bild noch vor der Reise angefangen und nach der Rückkehr vollendet. Von diesem ebenso schönen, als für die Entwickelungsgeschichte Raphael's bedeutsamen Gemälde wurden die Predellenbilder von den Nonnen im J. 1663 an die Königin Christine von Schweden verkauft. Später im Besitz des Herzogs von Bracciano, dann des Herzogs von Or=

*) Sehr unvollkommen gestochen in Seroux d'Agincourt, histoire de l'art etc. T. II.

**) Gestochen von J. C. Flipart, N. de Larmessin und von Claude du Flos für das Cabinet Crozat; von Couché fils u. Lienard für die Galerie Orleans. Das Gebet am Oelberg hat auch L. Gruner gestochen.

leans, kamen sie 1789 bei der Versteigerung von des Letztern Kunstschätzen nach England in die Hände verschiedener Besitzer. Das Hauptbild nebst der Lunette verkauften die frommen Schwestern 1678 an den Grafen Giov. Antonio Rigazzini in Rom, von welchem es in den Palast Colonna kam. Nach der Zeit war es die Hauptzierde des königlichen Schlosses in Neapel, ist aber bei der Flucht des Königs Ferdinand II. 6. Sept. 1860 spurlos verschwunden!

Von noch größerer Bedeutung in der Geschichte Raphael's von dieser Zeit ist das Altarwerk, das er im Auftrage der Erben des 1490 verstorbenen Filippo di Simone Ansidei für dessen Familien-Capelle in S. Fiorenzo zu Perugia ausgeführt: eine Madonna auf dem Thron mit dem Täufer Johannes, der nach dem heiligen Kinde zeigt und nach ihr sieht, und dem h. Bischof Nicolaus von Bari, der sich in ein Buch vertieft.*) Von den drei Predellenbildern aus dem Leben des Täufers ist nur seine Predigt erhalten. Im Mantelsaume der Madonna steht die Jahrzahl 1505. Alles was bisher an künstlerischen Kräften in Bewegung bei ihm war, will hier zusammenwirken. In der Anordnung folgt er der ernsten, fast an Dürftigkeit streifenden Einfachheit seines Vaters; in den Bewegungen, namentlich der Köpfe, klingen noch die peruginesken Gewohnheiten nach; Alles aber wird von einem Zartgefühl belebt, und steigert sich in der Mutter, die das Kind lesen lehrt, zur rührendsten Lieblichkeit. Auf die Predigt des Johannes aber scheint hell die Sonne von Florenz.**) Mahnt auch der Prediger in der Wüste mit seinem bauschigen Gewand noch etwas an des Meisters Weise, finden sich auch noch zwei sentimentale Jünglinge unter den Hörern: so weht doch durch die Composition, durch die volle

*) Gest. von L. Gruner.

**) Gest. von Ant. Capellan.

und gut abgerundete Gruppierung, ein neuer Geist; mannichfaltig und charakteristisch, bis selbst zur Ironie sind die Gestalten, von sprechendem Ausdruck die Gesichtszüge, so daß man die stillen Gedanken darin lesen kann; groß und breit in den Formen und schön in den Motiven sind die Gewänder; überall spürt man den Einfluß von Masaccio und den ältern Florentinern; aber mit einer reizenden Gruppe sich neckender Kinder greift er unwillkürlich in die freie, eigenste Zukunft hinein. — Das Hauptbild befindet sich jetzt und noch wohlerhalten im Schlosse Blenheim in England, wohin es durch Lord Robert Spencer gekommen, der es 1764 käuflich an sich gebracht und seinem Bruder, dem Herzog von Marlborough, geschenkt hat. Das Predellenbild ist (oder war) in Bowood, dem Landsitz des Marquis von Landsdowne. Wir werden sehen, daß kein von Raphael für eine Kirche gemaltes Staffelei-Gemälde mehr an der ursprünglichen Stelle ist.

Hier dürfte nun der Ort sein, eines Frescogemäldes zu gedenken, das erst in neuerer Zeit (1844) entdeckt, und von Vielen, aber auch mit Vieler Widerspruch, dem Raphael zugeschrieben worden: ich meine das Abendmahl in dem Refectorium des aufgehobenen Klosters S. Onofrio delle Monache zu Florenz. Christus, in dessen Schooß Johannes liegt, sitzt in der Mitte, und spricht: „Einer unter Euch wird mich verrathen". Der Verräther sitzt ihm gegenüber und thut, als höre er nichts. Die übrigen Apostel sind zum Theil erschreckt und rathlos, zum Theil mit den Messern, Gabeln und Gläsern beschäftigt. Eine unklare Inschrift auf dem Kleidsaume des Thomas konnte auf den Namen Raphael's gedeutet werden. Die Jahrzahl MD&V stand deutlich dabei. Sie war in Tempera aufgetragen, so wie die Namen der Apostel unter ihnen es noch sind, und die Gefäße auf dem Tisch. Die Localität war

im Privatbesitz und eine Wagenremise: die großherzogliche Regierung hat sie angekauft; das Gemälde ist gereinigt und steht in sicherm Schutz. Die Feinheit der Zeichnung, der vorwaltende Schönheitssinn, die große Verwandtschaft mit der Anbetung der Könige aus dem Hause Ancajani (S. 147), die unbeanstandet für eine Arbeit Raphael's galt, trugen dazu bei, an die Urheberschaft Raphael's zu glauben, zumal die Jahrzahl 1505 der Annahme nicht widersprach. Dazu kamen gleichzeitig aufgefundene Studien zu einigen Apostelgestalten des Bildes, die mit ihrer liebevollen Ausführung auch nur auf Raphael zu weisen schienen. Nachdem aber das Bild gereinigt war, traten die Schwächen der Zeichnung zu Tage; man mußte nun auch das Mangelhafte in der Composition, das Unbedeutende in den Motiven erkennen, den lebendigen, entsprechenden Ausdruck vermissen. Man sah ein, daß es unter den Werken des Urbinaten eine Stelle nicht einnehmen, am wenigsten als das Ergebniß der in Florenz bei den alten und den lebenden Meistern gemachten Studien betrachtet werden könne. Ob es, wie das angeführte Bild der Anbetung der Könige, von Spagna, oder von einem andern Schüler Perugino's sei, wird vielleicht in der Folge noch aufgeklärt werden. Von Raphael aber müssen wir sicher dabei absehen.

Dagegen erhebt ein anderes Bild aus derselben Zeit Ansprüche auf eine Beziehung zu Raphael, die mir beachtenswerth scheinen. In der Capelle der Familie Oddi-Baglioni in S. Agostino zu Perugia befand sich bis vor Kurzem ein großes Altargemälde mit der Anbetung der Könige. Von der dunkeln Stelle, wo es nur mit Hülfe von Kerzenlicht gesehen werden konnte, ist es jetzt nach dem städtischen Museum gebracht und vortrefflich aufgestellt worden. Der Stall mit Ochs und Esel steht im Mittelgrund der Landschaft. Im Vordergrund sitzt Maria auf einem

Stein und hält das Kind, das rittlings auf ihrem linken Schenkel sitzt; zu Joseph gewendet, der halb hinter ihr steht, zeigt sie mit dem Buch in ihrer Linken auf das Kind, wie es mit beiden Händchen nach dem goldnen Gefäße langt, das knieend der älteste der Könige ihm darbringt. Hinter diesem steht ein jüngerer König, ein silbernes Gefäß in der Hand mit dem Ausdruck des Zögerns, während der jüngste von ihnen sein Geschenk darreicht und mit Mienen und mit der Handbewegung dem Andern jeden Zweifel zu benehmen sucht. Hinter den Königen ist das Gefolge zu Fuß und zu Pferd, groß und klein, hoch- und demüthig. Zwischen ihnen aber und der heiligen Familie stehen zwei Hirten, von denen der eine den Dudelsack spielt. Er scheint mit seiner Musik vier Engel begleiten zu wollen, die über der Scene mit Saiten- und Blasinstrumenten auf Wolken knien. Wie auf dem Bilde Ansidei aus derselben Zeit steht auf dem Mantelsaum der Madonna die Jahrzahl MCCCCCV.

Die Composition ist reich und mannichfaltig; die Gruppierung klar und abgerundet mit besonnener Beachtung des Gleichgewichts der Massen und des harmonischen Flusses der Linien; die Motive sind fein und ausdruckvoll, nicht hergebracht, sondern aus eigner Vorstellung geschöpft; in der Zeichnung herrscht nicht durchgängig das raphaelische Formgefühl; dennoch wüßte ich keinen gleichzeitigen Künstler, dem es näher stände, und Maria, das Kind, der Königs-Jüngling sind von so entzückender Schönheit, wie sie uns nur Raphael offenbart hat. Die von allen Schülern Perugino's beibehaltenen Formen von Mund, Augen, Händen sind hier nicht zu sehen. In den Formen des Faltenwurfs ist die streng-stylisierte Zeichnung durch weiche Modellierung der Brüche gemildert. Die Färbung des Bildes, namentlich die Carnation, hat den kräftigen warmen Goldton und die Haltung der Madonna del Duca di Terra nuova; überall

in den Gewändern sind ganze, gesättigte Farben angewendet, und nur einer der Engel hat ein schillerndes Kleid. Die Gestalten sind vollkommen abgerundet, die Landschaft, im Hintergrund blaugrau, ist weiter nach vorn graubraun; der Farbenauftrag pastos mit glatter Ausführung.

Dieses hochausgezeichnete Gemälde wird von Vasari im Leben des Perugino (Deutsche Ausgabe II. 2. p. 295) dem Eusebio di San Giorgio zugeschrieben. Von diesem Schüler Perugino's sind zwei wohl erhaltene Frescobilder — eine Verkündigung und eine Stigmatisierung des h. Franz — im Klostergang von S. Damiano bei Assisi zu sehen, die er selbst mit seinem Namen und der Jahrzahl 1507 bezeichnet hat. Diese Bilder sind ohne eine Spur eigenthümlichen Denkens und Empfindens, eine schülerhafte Anwendung peruginesker Vorschriften und conventioneller Bewegungen, in der Farbe matt und trocken — und sollen zwei Jahre nach dem mit allen Gaben des Talents und der Jugendblüthe bezeichneten Altargemälde der Capelle Oddi-Baglioni von derselben Hand gemalt sein? Das heißt an einen Wunderglauben der seltsamsten Art appellieren! Wer aber soll oder kann an Eusebio's Stelle treten? Perugino und Pinturicchio waren beide bereits auf dem Wege des Verfalls; Spagna entwickelt in keinem seiner Gemälde eine gleiche Kraft und Wärme und hält sich überall streng an die Schulvorschriften; von den übrigen Schülern aber reicht keiner an Spagna und es scheint in der That, da der Zusammenhang des Bildes mit der Schule Perugino's unverkennbar ist, nur Raphael dafür übrig zu bleiben. Ohnehin war Raphael mit der Familie Oddi-Baglioni in Verbindung. Schon 1503 hatte er die Krönung Mariä für die Familie Oddi gemalt (S. 163) und noch im J. 1505 übernahm er von der Sgra. Atalanta Baglioni, wie wir sogleich sehen werden, einen Auftrag von großer Bedeutung. Ohne deßhalb

gerade mit Entschiedenheit behaupten zu wollen, die Anbetung der Könige aus S. Agostino in Perugia von 1505 sei von Raphael, füge ich, da ich keinen gleich befähigten Künstler für das Bild zu nennen weiß, es an dieser Stelle mit der Bemerkung ein, daß, wer es auch gemalt habe, als ein vollkommen Ebenbürtiger neben dem beglückten Urbinaten aufgeführt werden kann.

Wir kehren von den ungewissen Pfaden der Vermuthungen auf den sichern Weg der Geschichte zurück. In demselben Jahre 1505 nahm Raphael — und soviel wir wissen zum ersten Male — die Fresco-Palette in die Hand. Wer sie je in der seinigen gehabt, wird die Lust nachempfinden, mit welcher Raphael dem Rufe folgte, eine Capelle bei den Camaldulensern von S. Severo in Perugia a fresco auszumalen. Nicht mit Unrecht hat Michel Angelo die Fresco-Malerei — im Gegensatz gegen die leicht verweichlichende Oelmalerei — die „männliche" genannt. Das sprödere Material nöthigt zu größerer Anstrengung, zu kräftigerer Behandlung, gestattet nicht, ins Detail sich zu verlieren, und führt damit von selbst zu einem großen und breiten Styl; der Zwang aber, das Begonnene zu vollenden, ohne daß man, wie bei der Oelmalerei, durch wiederholtes Uebermalen die Vollendung herbeiführen kann, concentriert die ausführenden Kräfte des Künstlers und gibt seiner Schöpfung in allen ihren Theilen eine Frische, die immer nur dem ersten, einheitlichen Erguß eigen ist. Alles dieses bewährte sich sogleich bei dem Frescobild in S. Severo, für welches Raphael einen größern Styl der Zeichnung und eine breitere Behandlung, als bei seinen bisherigen Gemälden anwendete, wobei ihm offenbar die Erinnerungen an Florenz, namentlich an Fra Bartolommeo in die Hand gearbeitet haben. Mit dem Bilde in S. Severo wollte er den frommen Vätern einen Blick in den christlichen

Himmel erschließen, und zeigte ihnen mehre unter die Heiligen aufgenommene Ordensbrüder im Anschauen der von Engeln umgebenen heiligen Dreifaltigkeit.*) Es sollten noch sechs andere Heilige den untern Raum der Wand einnehmen; aber Raphael verließ die Arbeit mit dem Versprechen, sie später zu vollenden. Von Jahr zu Jahr hofften die guten Väter auf die Erfüllung des Versprechens, bis des Meisters Tod jede Hoffnung abschnitt und sie veranlaßte sich an Perugino zu wenden, der 1521 das angefangene Werk seines Schülers vollendete. Wahrscheinlich rühren die beiden Inschriften des Bildes von ihm her. Unter der obern Abtheilung steht: Raphael de Urbino Domino Octaviano Stephano Volaterrano Priore Sanctam Trinitatem Angelos astantes Sanctosque pinxit A. D. MDV. Unter der untern Abtheilung: Petrus de Castro Plebis Perusinus tempore Domini Sylvestri Stephani Volaterrani a dexteris et sinistris Divae Christiferae Sanctos Sanctasque pinxit A. D. MDXXI. So oft ich in Perugia war, habe ich von dem Bilde immer weniger gesehen; im J. 1865 war es an der feuchten Mauer seinem Erlöschen ganz nahe.

In der Pinakothek zu München wird ein auf einen Ziegelstein a fresco gemalter Kopf aufbewahrt, der aus der Capelle in S. Severo stammt. Man hält ihn für einen Versuch Raphael's in der Frescomalerei vor Beginn des Gemäldes. Es ist der Kopf eines der Engel über dem Heiligen und mir stets erschienen als der Versuch eines Genossen Raphael's, der sich neben ihm in der Technik üben wollte.

Raphael's Namen hatte nun bereits einen solchen Klang, daß seine künstlerische Thätigkeit voraussichtlich sehr in Anspruch

*) Gest. von J. Keller in Düsseldorf.

genommen werden würde, und daß man deßhalb vieler Orten sich beeilte, ein Werk seiner Hand zu erhalten. Zunächst war es Schwester Battista, Priorin des Klosters von Monte Luce bei Perugia, die sich noch in diesem Jahre an ihn wandte. Sie hatte beschlossen, für den Hauptaltar ihrer Kirche eine Krönung der heil. Jungfrau von dem „besten Maler" ausführen zu lassen; und als solcher war ihr von der vorgesetzten Geistlichkeit, sowie von der Bürgerschaft der Stadt „maestro Raffaello da Urbino", wie der 22jährige Künstler in dem dafür abgeschlossenen Vertrage genannt ist, empfohlen. Inzwischen war Raphael durch den Verfolg seiner andern Pläne gehindert, vorläufig mehr dafür zu thun, als die Zeichnung anzufertigen (die sich noch in England erhalten haben soll). Damit und mit der Vertröstung auf die Zukunft mußten sich vor der Hand die Nonnen begnügen. Mit dem wachsenden Ruhme Raphael's wurde sein ihnen gegebenes Versprechen ihnen immer theurer, so daß sie sogar in einem erneuerten Vertrag 1516 die für das Werk festgesetzte Summe bedeutend erhöhten, was aber Raphael, wohl im Bewußtsein, daß er eine Versäumniß gut zu machen habe, ablehnte. Uebrigens blieb das Ergebniß für sie dasselbe. Raphael, mit Arbeiten überhäuft, starb, ohne sein Versprechen erfüllt zu haben, und Schwester Battista erlebte nicht einmal die sehr kleine Freude, die Zeichnung Raphael's durch seine Schüler Giulio Romano, Francesco Penni, Perin del Vaga, und Berto di Giovanni ausgeführt und in ihrer Kirche aufgestellt zu sehen, da sie zwei Jahr vorher, im J. 1523, das Zeitliche gesegnet. Jetzt befindet sich das Bild in der vaticanischen Gemälde-Galerie; die Predella aber von Berto di Giovanni mit Mariä Geburt, erstem Tempelgang, Vermählung und Tod, war noch bis vor Kurzem in der Sacristei der Klosterkirche von Monte Luce. Das Hauptbild ist gestochen 1791 von

Jac. Bossi. Ein kleiner Stich ist im Manuel du Musée Napoleon.

Einen bessern Erfolg hatte die — so viel wir wissen — letzte Bestellung vom J. 1505, die er aus einem ihm schon von früher her befreundeten Hause erhielt. Die Gräfin Atalanta Baglioni wünschte von ihm für ihre Grabcapelle in S. Francesco zu Perugia ein Gemälde von der Grablegung Christi. Dieser Auftrag erschien ihm so bedeutend, daß er für dessen Ausführung sich nicht hinlänglich vorbereitet hielt, bevor er nicht wieder in Florenz gewesen und namentlich die Werke gesehen, die in der neuesten Zeit dort entstanden waren und die die ganze Künstlerwelt Italiens in eine fast fieberhafte Aufregung gebracht hatten: die Cartons von Leonardo und von Michel Angelo.

Die zweite Reise nach Florenz 1505.

Die gewaltige Umwandlung, welche die Völker des Abendlandes um den Anfang des 16. Jahrhunderts in ihrer geistigen Entwickelung erfahren, zeigte sich auf unverkennbare Weise auch in der Richtung und in den Leistungen der Künstler. Obwohl im Zusammenhang mit der alten Kunst und auf ihr fußend, sah das heranwachsende Geschlecht sich doch im Gegensatz mit ihr: ein Tag war vorüber und ein neuer war angebrochen! Raphael hatte seine Laufbahn begonnen unter dem Schein der scheidenden Sonne; aber sein Genius sagte ihm, daß er dem kommenden Tage angehöre. Kaum daß ihn die Luft des sechzehnten Jahrhunderts angeweht, die in die umbrischen Berge noch nicht gedrungen, wurden seinem sich entfaltenden Geiste die Vorschriften der alten Schule ein Hemmniß und ihre Mittel erschienen ihm viel zu beschränkt für Entwickelung

der Kräfte, deren er sich bewußt war, für Erreichung der Ziele, nach denen es ihn mit unwiderstehlichem Verlangen trieb. Hatte der erste Besuch von Florenz in ihm eine Gährung hervorgerufen, einen Kampf mit sich selbst, d. h. mit den bis dahin treubewahrten Eindrücken seiner Lehrzeit, und hatte er in Folge davon mehrfache Versuche gemacht, sich loszureißen, oder die Gegensätze auszugleichen: so führte die zweite Reise eine vollkommene Entscheidung herbei, und Vasari sagt von ihm — obschon mit Uebertreibung, doch nicht mit Unrecht — daß von nun an seine Werke den frühern in keiner Weise mehr ähnlich waren, so daß diese von einer andern, minder geschickten Hand herzurühren schienen.

Die Frage, ob Raphael mit dieser Umwandlung seines Styls einen wirklichen Fortschritt gethan, ist auch in unsern Tagen mehrfach aufgeworfen worden, und es hat nicht an Künstlern und Kunstfreunden gefehlt, die das Verlassen der Bahn als eine Art Abfall betrachtet, und die Raphael's von kindlichem Geiste durchdrungenen, von keiner Reflexion noch berührten Jugendarbeiten den Vorzug vor den Werken der spätern Periode der selbständigen Durchbildung geben. Es sind solche, die mit Sinnen- und Seelenvermögen überhaupt fest an der Vergangenheit haften, deren Urtheil die ganze, große culturhistorische Bewegung der Neuzeit gleich einem Sündenfall verwirft. Sie mögen sich erbauen an den spätern Werken eines Perugino, Pinturicchio und Andrer, die, unzugänglich jeder Neuerung, in alter Weise fortgeschaffen und fortgewirkt! Wir folgen dem Künstler auf seiner vor- und aufwärts gehenden Bahn, welche bedeutende Männer vor und mit ihm gewandelt, auf der Bahn des Geistes der Geschichte, auf welcher er nicht nur ein Künstler s e i n e r Zeit, sondern a l l e r Z e i t e n geworden.

Zwei ältere Meister lebten damals in Florenz und neben ihnen ein an Jahren dem Raphael kaum überlegener, die diesem

Perugia zu eng machten und der Stadt Leonardo's, Fra Bartolommeo's und Michel Angelo's eine unwiderstehliche Anziehungskraft verliehen. Raphael trat im Laufe des Jahres 1505 seine zweite Reise nach Florenz an, in welcher Zeit Leonardo und Michel Angelo, so wie Fra Bartolommeo mit den Vorarbeiten für die Gemälde des Rathsaales im öffentlichen Palast zu Florenz beschäftigt waren. Leonardo hatte eine Scene gewählt aus dem Krieg zwischen der florentinischen Republik und Mailand, dessen Truppen unter dem Feldherrn Piccinino 1440 bei Anghiari eine Niederlage erlitten. Aus den von Gaye (Carteggio degli artisti II. 88 f.) veröffentlichten Documenten erhellt, daß Leonardo in den Jahren 1504 u. 1505 mit dieser Arbeit beschäftigt war und bereits das Wandgemälde selbst, das er in Oelfarben ausgeführt, beträchtlich gefördert hatte, sowie daß dasselbe noch 1513 vollkommen erhalten war und nur gegen leichtfertige Beschädigungen geschützt wurde. Es ist später bei den Bauveränderungen im Palast, oder, wie Vasari, der eben jene Bauveränderungen vorzunehmen und den Saal neu mit Bildern auszumalen hatte, will, wegen falscher Bereitung des Malgrundes, untergegangen; der Carton aber, dieses Werk allgemeinster Bewunderung, ist ebenfalls verschwunden, und wir haben davon nur vereinzelte Nachrichten, oberflächliche Beschreibungen, wie die von Vasari, und einige Kupferstiche nach Copien, namentlich eine Gruppe von Edelink nach einer Copie von Rubens, und eine größere Darstellung nach einer im Besitz von Bergeret in Paris befindlichen und von ihm lithographierten Zeichnung; dazu die (auch von Rubens copierte) Gruppe in leichter Federzeichnung skizziert von Raphael, in der königlichen Privatbibliothek in England. Auf der Bergeret'schen Zeichnung sieht man links die auch von Edelink (nur verkehrt) gestochene Gruppe, den Kampf um die Fahne. Der florentinische Fahnen-

träger, in Gefahr, seine Fahne zu verlieren, hält sie über den Schultern mit beiden Händen fest und spornt zugleich sein Pferd zur Flucht an; denn ein mailändischer Reiter hat das obere Ende gepackt, und es scheint, daß dem Florentiner nur das untere Theil des im Kampfe zerbrochenen Schaftes in der Hand bleiben wird, wenn nicht sein Kampfgenosse mit dem Hieb, den er gegen den Gegner führt, ihn befreit. Doch auch dieser hat seinen Beistand, der diesen Hieb pariert. Die Pferde sind mit in das Kampfgewühl verstrickt. Unter dem Pferd des Fahnenträgers liegt ein Krieger, der sich gegen das Ueberreiten mit dem Schild zu decken sucht. Unter dem Pferd des Mailänders ist eine Gruppe zweier Krieger, von denen der Eine den Andern niedergeworfen und an den Haaren gepackt auf seinem Schild fest hält. Links hinter den Reitern sieht man noch einzelne Kämpfende; rechts aber im Vordergrund der feindliche Feldherr Piccinino, zu Boden geworfen von seinem Pferd, das von einem Diener am Zaum in wilder Flucht aufgehalten wird; zwei Kampfgefährten leisten dem verwundeten Feldherrn Beistand; im Hintergrund Kampfgewühl. Man hat die Aechtheit dieser Erweiterung angezweifelt, obschon Composition und Styl (mit Ausnahme der Hintergrund-Figuren) mit der Reitergruppe vollkommen übereinstimmen, und von Leonardo kaum vorauszusetzen ist, daß er sich mit einer Episode der Schlacht ohne irgend eine Andeutung der Entscheidung würde begnügt haben.

Hatte Raphael bisher die Kunst nur wenig über die Schilderung von Zuständen und Empfindungen hinausgehen gesehen, so trat nun in aller Kraft ihr Vermögen der Darstellung einer leidenschaftlichen und in die Mitleidenschaft hinreißenden, bedeutungsvollen Handlung vor seine Augen, verbunden mit einem tief in die Wirklichkeit eindringenden Studium, das aber den Künstler nicht, — wie es ältern Künstlern, Andrea del Castagno,

Donatello u. A. wohl begegnet war — von der idealen Höhe herabzog, sondern im Gegentheil das Leben zu ihr emporhob. Wie tief und bleibend der Eindruck dieser Composition auf Raphael gewesen, hat er noch in einem seiner spätesten Werke, der Constantinschlacht, bewiesen, vor welcher man unwillkürlich an Leonardo's Schlacht von Anghiari, bis selbst auf die Gestalt und Bewegung der Pferde und die Formen der Helme und Waffen erinnert wird.

Michel Angelo's Carton vom Ueberfall der badenden Florentiner im Pisaner Krieg war im August 1505 vollendet*) und dem Gemälde Leonardo's gegenüber im großen Rathssaal aufgestellt. (Von Papst Julius nach Bologna und später nach Rom berufen, war M. Angelo verhindert, das Gemälde auszuführen.) Auch dieses Wunderwerk, das wie eine neue Offenbarung der Kunst angestaunt und ohne Unterlaß studiert wurde, ist zu Grunde gegangen, und zwar — wie Vasari erzählt — durch die Bosheit Baccio Bandinelli's, der, im Besitz eines Schlüssels zum Rathssaal, die Verwirrung in der Stadt bei der Vertreibung Soderini's und der Rückkehr der Medici 1512 benutzte und den Carton des von ihm grimmig gehaßten Michel Angelo in kleine Stücke zerschnitt. Eine Gruppe aus dem Carton hat Marc Anton, zwei andere Antonio Veneziano gestochen; das Ganze (19 Figuren) hat Bastiano Aristotile copiert, und soll sich

*) Aus Gaye's Carteggio II. 92, 93 sehen wir, daß für diese Arbeit Michel Angelo schon im October und December 1504 Zahlungen erhalten hat; ebenso im Februar und August 1505. — Diese Angaben werden nicht entkräftet durch den Brief des Pier. Soderini vom 27. Nov. 1506 an den Card. von Volterra, in welchem steht: „Significando alla S. V. che (Mich. Angelo) a principiato una Storia per il pubblico (palazzo) che sarà cosa admiranda"; eine Historie für den öffentlichen Palast, womit unzweifelhaft der Carton gemeint ist, als Anfang des Werkes, das nun erst a fresco ausgeführt werden sollte.

diese in Oelfarbe grau in grau ausgeführte Copie, nach welcher L. Schiavonetti einen Stich geliefert, im Schloß Holkham in England befinden. Auf dem von M. Anton gestochenen Blatte sieht man Einen, der aus dem Wasser ans Ufer steigt, ganz von der Rückenseite; neben ihm einen Andern, der, fast am Boden liegend, einem Genossen aus dem Wasser helfen will, von dem übrigens nur ein Paar Finger zu sehen sind; ferner einen Dritten, der, sitzend im Anziehen begriffen, mit Heftigkeit nach dem Hintergrund zeigt, woher er die Feinde erwartet. Baumstämme bilden den Mittelgrund, eine Bauernhütte steht in der Nähe. Auf den Blättern des Ant. Veneziano sind Feinde ebensowenig als auf denen M. Anton's sichtbar, die den Schrecken über die Badenden gebracht; ja im nahen Dorf unterhält sich ein Trommler mit zwei Kriegsleuten, ohne seine Trommel von der Schulter zu nehmen. Von den Kriegern am Flußufer läßt der Eine, am Boden sitzend und rückwärts blickend, uns im Zweifel, ob er erst im Begriff ist, für das Bad sich zu entkleiden, oder ob er aus dem Wasser gestiegen; ein Andrer sieht nach dem Fluß hinab, aus dem zwei hülfesuchende Arme emporreichen, scheint aber nicht Kraft genug zur Hülfe sich zuzutrauen; ein Dritter zieht sich eben das Hemd über; besonders ausdruckvoll ist ein Alter links, der die größten Anstrengungen macht, die Hosen über die nassen Glieder zu bringen; an der rechten Seite steht ein rüstiger Jüngling, der den Harnisch schon anhat und nur die Hosen noch knüpft.

Michel Angelo, von Natur mit einem noch schärferen Formensinn begabt, als Leonardo, hatte in seinem Carton eine so überraschende Kenntniß des menschlichen Körpers gezeigt, war mit einer so unantastbaren anatomischen Genauigkeit in die Function jeder Muskelfaser bei jeder Bewegung eingedrungen, daß man vor heller Bewunderung die eigentliche Aufgabe ganz übersah und nicht daran dachte, daß man das Werk eines Vir=

tuosen vor sich habe, der — im Wettkampf einen hochgefeierten Nebenbuhler zu übertreffen — alle Kräfte auf's höchste angestrengt, Schwierigkeiten hervorgerufen, die nur er überwinden konnte, und daß die Darstellung selbst weder eine bedeutende Handlung noch ein entscheidendes Ereigniß zum Gegenstand habe, sondern in der That nur das künstlerische Vermögen auf der Höhe der Vollendung zeigen sollte. Wie in unsern Tagen A. v. Platen mit seinem vollendeten Versbau einen Damm aufgeführt gegen falsches Sylbenmaß und schlechte Reime — wie sie in gemüthlicher Sorglosigkeit in den Dichtungen auch unserer Classiker vor ihm heimisch sind —: so stellte der Carton Michel Angelo's einen Canon auf für das Studium und die Zeichnung des menschlichen Körpers, hinter welchem kein Künstler, der noch auf Geltung Anspruch machte, mit Wissen und Willen zurückbleiben durfte. Vor dem Mißgriff der Meisten, die nach diesem Carton studierten, und die Erwerbung der gleichen Virtuosität zum Ziel ihres Trachtens machten, war Raphael durch seinen Genius geschützt, der ihn die Mittel der Darstellung nicht über ihre Zwecke erheben ließ. Aber wenn seine frühern Naturstudien vornehmlich von einem feinen Schönheitsinn geleitet waren, ja wenn er auch, durch die Arbeiten Masaccio's und Leonardo's zu individuellerer Auffassung der Formen geführt war: — Michel-Angelo's Leistungen zeigten ihm höhere Ziele und legten ihm Anstrengungen auf, denen er sich mit größtem Eifer und einem Erfolge unterzog, von welchem er bald überraschende Proben ablegen konnte.

Waren mit den Cartons von Leonardo und Michel Angelo die Ziele der neuen Kunst für Darstellung und für Zeichnung aufgestellt, so trat nun noch ein Dritter auf den Kampfplatz mit der Meisterschaft malerischer Behandlung und vollendeter Ausführung: Fra Bartolommeo, der mit

der Kunst der Lasuren und des Verschmelzens der Farbentöne (Sfumato) seinen Bildern eine bis dahin nicht gekannte Kraft, Wärme und Weichheit zu verleihen wußte. Er erhielt vom Gonfaloniere Soderini den Auftrag, an die dritte Wand des großen Rathssaales ein Bild zu malen, so daß hier Toscana's größte Meister zur Verherrlichung der Republik zusammengewirkt hätten, wenn Soderini's Absichten in Erfüllung gegangen wären. Auch Fra Bartolommeo's Werk erreichte seine Bestimmung nicht. Er stellte um den Thron der heiligen Jungfrau mit dem Christuskind alle Beschützer der Stadt Florenz und sämmtliche Heilige, an deren Tagen von der Republik Siege erkämpft worden waren. Das Gemälde ist aber, und zwar in Oelfarben, ausgeführt worden und befindet sich jetzt in der Galerie Pitti zu Florenz.

Gleich Leonardo und Michel Angelo hatte auch Fra Bartolommeo seine Kunst auf den Gipfel getrieben und auch hier lag die Gefahr nahe, einen einseitigen oder übertriebenen Gebrauch davon zu machen, wie es Viele gethan. Raphael, obschon für jeden neuen, bedeutenden Eindruck empfänglich, — wie wir die Einwirkungen Leonardo's, Michel Angelo's u. A. an mehren seiner Bilder leicht erkennen — war auch hier durch die Stärke seines Genius vor Ueberschreitung der Grenze geschützt.

Man kann sich der Frage nicht entschlagen, in welchem Verhältniß wohl Raphael zu den Venetianern stand, nachdem er das Ansehn der Florentiner so willig anerkannt. Venedig besaß, gleich Florenz, eine blühende Malerschule und zählte große Meister in ihr auf: der Ruhm der Brüder Bellini, Giorgione's und des ältern Palma hatte ganz Italien durchdrungen, Pordenone's und Sebastiano's Werke erregten bereits großes Aufsehn und Tizian ward als ein Meister ersten Ranges bewundert und gefeiert. Wie kommt es, daß wir in Raphael's Werken kein

Zeichen der Bekanntschaft mit den Venetianern finden, obschon sie ihm gewiß nicht unbekannt geblieben?

Die Frage berührt ästhetische Prinzipien, die jedenfalls auf den Gipfelpunkten der Kunst im hellsten Lichte erscheinen. Raphael hatte sich von den engumgrenzten Kunstanschauungen seiner Lehrjahre geschieden und der freiern Richtung der toscanischen Meister sich angeschlossen, ohne sich vom Quell seiner Schöpfungen entfernen, den Leitstern seiner Kunst aus den Augen lassen zu müssen: die toscanischen Künstler standen mit ihm auf demselben Gebiet des Idealismus und legten den größten Nachdruck auf die Durchbildung des Formensinnes mittelst strengen Studiums der Zeichnung. Die venetianische Schule legte den größern Werth auf das Studium der Farbe und Farbenwirkung, hielt sich für die Form lediglich an das Modell und vernachlässigte die Zeichnung und die Composition. Vasari äußert sich darüber im Leben Tizians, wenngleich, wie gewöhnlich, etwas einseitig, doch sehr verständlich: „er machte keine Zeichnung, weil er der festen Meinung war, das richtige und beste Verfahren und die wahre Zeichnung sei, wenn man nur mit Farben arbeite, ohne weitere Zeichnungsstudien auf dem Papier vorzunehmen. Hierbei vergaß er, daß Niemand seine Compositionen wohl anordnen kann, ohne sie vorerst in verschiedener Weise auf ein Blatt zu entwerfen, um zu sehen, wie Alles zusammenstimmt. Die Phantasie vermag nicht, in sich selbst die Erfindung vollkommen zu schauen; sie muß ihre Gedanken den leiblichen Augen eröffnen, die ihr zu einem richtigen Urtheil darüber verhelfen. Ueberdem fordern nackte Körper großes Studium, wenn man richtige Einsicht davon gewinnen will; und man kann diese nicht erlangen ohne genaue Zeichnung . . . Hierzu kommt noch, daß Zeichnungen dem Geiste Reichthum an schönen Gedanken geben, daß sie lehren, alle Gegenstände der

Natur frei darzustellen, ohne sie stets vor Augen zu haben, oder den Mangel der Zeichnung unter dem Reiz der Farben verbergen zu müssen, wie viele Jahre lang die venetianischen Maler gethan, die weder Rom, noch sonst wo ganz vollkommene Werke gesehen haben."

Der Gegensatz zwischen den verschiedenen Kunstschulen hatte eine noch tiefere Begründung. Die Quelle der venetianischen Kunstschöpfungen war die Wirklichkeit; für Raphael und die Florentiner war es die Phantasie. Die Madonnen der Venetianer und alle ihre Heiligen mit Allem, was sie haben und tragen, sind Bildnisse nach dem Leben und ihre Bilder sind natürliche Vorgänge; die Werke Raphael's und seiner Gleichgesinnten entsprangen aus der Idee, und das Bestreben seiner Kunst war die Verwirklichung von Idealen. Einem ungestraft nicht zu verletzenden Naturgesetz gemäß mußte er aus derselben Quelle die Anordnung seiner Bilder im Allgemeinen, wie im Besondern, die Formen, das Maß wie die Wahrheit des Ausdrucks, und ebenso die Farbe schöpfen. Das ächte Kunstwerk ist ein Organismus, und folgt den Gesetzen einheitlicher Entwickelung von innen. Jeder Versuch, die Ergebnisse aus entgegengesetzten Prinzipien zu verschmelzen, führt zu Halbheiten. Aber zu einer prosaischen Poesie war Raphael's Genius so wenig angethan, als zu einer poetischen Prosa. Was er auch von den Venetianern gesehen haben mag, es blieb ihm — bei aller Anerkennung des Verdienstes — fremd.

Dagegen trat von einer andern Seite Neues mit unwiderstehlicher Macht der Umwandelung an ihn heran. Bis zu den umbrischen Bergen, in die Werkstätten zu Perugia waren die religiösen Stürme, die Florenz in fieberhafte Aufregung gebracht, nicht gedrungen; die platonische Akademie des Ficino mit der Verherrlichung heidnischer Philosophie hatte dorthin noch keine

Propaganda gemacht. In gläubiger Einfalt hatte Raphael mit den Ueberlieferungen der Kunst die Traditionen der Kirche und das unbestrittene Ansehn ihrer Diener und obersten Hüter auf sich wirken lassen. Diese Unbefangenheit mußte in Florenz in der Berührung mit so vielen neuen und sich widerstreitenden Elementen ein Ende erreichen. In den Kampf der Meinungen, in die Bewegung der Gemüther unwillkürlich hineingezogen, sah er sich gezwungen, ein eignes Urtheil sich zu bilden. Und so gelangte er zur Selbständigkeit des Denkens, mit der er — wie in der Kunst, so — in der allgemeinen Bildung dem Geiste der neuen Zeit angehörte.

Vasari erzählt uns, daß er sich häufig in der Werkstatt des Bildschnitzers und Architekten Baccio d' Agnolo eingefunden, die zum Sammelplatz der geschätztesten Künstler und Kunstfreunde von Florenz geworden war, wo man schöne Gespräche führte und über wichtige Gegenstände disputierte. Unter den Künstlern, die Vasari nennt, finden wir den Baumeister und Bildhauer Andrea Sansovino, der in seinem Beruf hochausgezeichnet im Geiste der Renaissance wirkte, als verständig in der Unterhaltung, in Sitten rein und gut, als Freund gelehrter Leute und als ein Philosoph von Natur gerühmt wurde. — Neben ihm lernte Raphael den trefflichen Architekten Simone Masi, genannt Cronaca kennen, einen Schüler des Antonio Pollajuolo, unter welchem er in Rom gearbeitet. Er kannte die Merkwürdigkeiten der Weltstadt genau und wußte vortrefflich zu beschreiben und zu erzählen; ja er war eine lebendige Chronik, was ihm den Spitznamen zugezogen, mit welchem er in die Kunstgeschichte übergegangen. Er gab sich aber auch als einen leidenschaftlichen Anhänger Savonarola's, und da er, wenn auf diesen die Rede kam, unerschöpflich war, und zuletzt nur von ihm, seinen Lehren, Kämpfen und Leiden sprechen wollte, bekam

Raphael einen hinreichenden Einblick in das Verderbniß der kirchlichen Zustände und in die zweifelhaft gewordene Unfehlbarkeit des Hauptes der Christenheit.

Vasari (und Passavant nach ihm) führt unter den Künstlern, die sich bei Baccio zu versammeln pflegten, ferner Filippino auf, der aber 1505, und Benedetto da Majano, der schon 1498 gestorben. An ihrer Stelle darf man zuversichtlich einige Andere nennen, mit denen Raphael wahrscheinlich dort zusammengetroffen: vorerst Sandro Botticelli, diesen leidenschaftlichen Leser und eifrigen Illustrator der „Göttlichen Comödie" Dante's, diesen feurigen Berehrer des begeisterten Mönchs von San Marco, dem er in seinem „Triumph des Glaubens Savonarola's" ein Dank- und Denkmal gesetzt, das leider verloren gegangen; sodann Lorenzo Credi, einen der gewissenhaftesten Maler in Betreff technischer Ausführung, und nicht minder eifrigen Anhänger Savonarola's. Konnte der Umgang mit diesen Verehrern des für seinen Feuereifer zum Märtyrer gewordenen Kirchenreformators nicht ohne Nachwirkung auf Raphael bleiben, so ward diese unfehlbar noch bedeutend verstärkt durch die Aeußerungen des von ihm so hochgehaltenen Fra Bartolommeo, der nie ohne den Ausdruck der innigsten Liebe und des tiefsten Schmerzes seines schmählich hingeopferten Freundes und Mitbruders gedachte.

In größerm Umfange als bisher ward Raphael nun auch mit der antiken Kunst bekannt. Zu den antiken Bildwerken, die schon Lorenzo il Magnifico im Garten von San Marco für Künstler und Kunstfreunde aufgestellt, waren neuerdings griechische Statuen durch Giuliano von S. Gallo nach Florenz gebracht worden, reiche Nahrungsquellen für Entwickelung des Formen- und Schönheitsinnes von Raphael. Weniger mit Giuliano — wie Vasari will — der um diese Zeit in Rom

beschäftigt war, als mit seinem Bruder Antonio kam Raphael bei Baccio d'Agnolo zusammen und gewann durch ihn mancherlei Aufschluß über antike Architektur und Ornamentik.

Schon die bisherigen Andeutungen werden genügen, uns einen Begriff von jenen an- und aufregenden Abendunterhaltungen bei Meister Baccio zu geben; traf es sich nun noch, was freilich nicht sehr oft geschah, daß der stürmische Michel Angelo in die Gesellschaft kam, so mag Raphael Gelegenheit gehabt haben, durch sein mildes und klares Wesen die hochgehenden Wellen zu besänftigen, und mehr und mehr die allgemeine Liebe auf sich zu lenken. Dann mögen auch andere Geister zum Worte gekommen sein, wie sie überall in Künstler-Gemeinschaften sich finden, die die Gedanken auf weniger dornige und steile Pfade führten und an die heitern Aufgaben des Lebens mahnten. Dafür erwies sich — nach Filippino's Abgang — vornehmlich Francesco Granacci, der Freund Michel Angelo's thätig und geschickt und stand immer oben an, wo es galt, Turniere und Maskeraden zu veranstalten, Triumphbogen zu bauen, Aufzüge und Festlichkeiten aller Art anzuordnen, und überhaupt ein heiterbewegtes Künstlerleben zu schaffen.

Unter den jüngern Künstlern, die um diese Zeit in Florenz ihre Laufbahn begonnen und mit Raphael Umgang pflogen, ist vornehmlich Mariotto Albertinelli, der fleißige und geschickte Schüler von Fra Bartolommeo, zu nennen; mit andern wird er vor den Cartons von Leonardo und Michel Angelo zusammengetroffen sein, namentlich mit Bastiano di S. Gallo, einem Neffen des Antonio di S. Gallo und ehemaligen Schüler Perugino's, der nun zu M. Angelo sich gewandt und (wie ich oben erwähnte) seinen ganzen Carton copiert hatte; einem Künstler, der stets mit etwas schulmeisterlicher Beredsamkeit über die Wege zu richtiger und vollkommener Kunstausbildung sprach und

deßhalb den Spitznamen „Aristotile" erhielt, mit welchem er in die Kunstgeschichte übergegangen. Er hat später manche Copien für Raphael gefertigt. Engere Freundschaft aber schloß Raphael mit Ridolfo Ghirlandajo, dem Sohne Domenico's, einem für technische Ausführung sehr begabten Künstler, dem auch, wie Vasari erzählt, Raphael eine bedeutende Arbeit zur Vollendung übergab, als er Florenz verließ. Ferner gehörte zu den aufstrebenden Talenten, die sich mit Raphael vor den mehrerwähnten Cartons einfanden, Andrea del Sarto, der sich nachmals durch seine ausgezeichneten Leistungen den Ehrennamen eines „Raffaello di Toscana" erworben.

Inzwischen war Raphael nicht allein auf den Umgang mit Künstlern beschränkt. Schon bei seinem ersten Besuche von Florenz hatte er freundliche Aufnahme im Hause des Taddeo Taddei gefunden, das ihm auch jetzt stets offen war. Andere angesehene Bürger von Florenz suchten den jungen liebenswürdigen Künstler an sich zu ziehen, und wetteiferten um den Vorzug, ein Werk seiner Hand zu erhalten. Für Taddeo Taddei hatte er zwei Madonnenbilder gemalt, von denen das eine jetzt als „die Madonna im Grünen" in der Sammlung des Belvedere zu Wien aufbewahrt wird, *) das andere — nach Passavant's Vermuthung — die Heilige Familie mit der Fächerpalme ist, die gegenwärtig, leider! nach der Uebertragung von der Tafel auf grobe Leinwand in einem sehr wenig zurechnungsfähigen Zustande in der Sammlung des Lord Francis Egerton in London sich befindet. **) Von dem freundschaftlichen Verkehr mit einem andern wohlhabenden und angesehenen Bürger, dem

*) Gestochen von P. Anderloni. — C. Agricola. — Vogler. — Steinmüller.

**) Gestochen von E. Rousselet 1656. — Massard für die Galer. Orleans. — A. L. Martinet. — J. Raymond.

Kaufmann und warmen Kunstfreund *) Angelo Doni, sind noch heute die Bildnisse Zeugen, die er von ihm und seiner Ehefrau Maddalena gefertigt, und die nun im Palazzo Pitti zu sehen sind. Ein noch schöneres Loos fiel dem Lorenzo Nasi, für welchen Raphael jene liebliche Heilige Familie malte, die unter dem Namen der Madonna del Cardellino in der Tribune der Uffizien zu Florenz der Gegenstand allgemeinen Entzückens ist. **) Für einen andern, uns ungenannt gebliebenen Freund malte er das Bild von der das Kind herzenden Madonna, das aus dem Hause Tempi in die königl. Pinakothek zu München gekommen; ***) für die Familie Dei aber und deren Capelle in S. Spirito zu Florenz übernahm er ein großes Altarbild, das bekannt als „Madonna del Baldachino" jetzt zu den Kunstschätzen des Palastes Pitti gehört. †) Es ist leider! unvollendet geblieben und nie an die ihm bestimmte Stelle gekommen, hat auch durch Restaurationen gelitten.

Beschäftigt mit den Vorarbeiten für die Grablegung, hatte Raphael noch einige andere größere und kleinere Aufträge angenommen. Zu den bedeutenderen gehört die Heilige Familie für Domenico Canigiani in Florenz; später im Besitz des Großherzogs; alsdann bei der Vermählung der Tochter Cosimo's III., Anna Maria, mit Johann Wilhelm, Kurfürst von der Pfalz, als Brautgeschenk nach Düsseldorf gebracht, von wo

*) Er besaß u. a. eine heil. Familie von Fra Bartolommeo, jetzt im Pal. Corsini in Rom, und eine andere von Michel Angelo, jetzt in der Tribune der Uffizi zu Florenz. — Sein Bildniß gestochen von F. Pieracini; das seiner Frau von F. Pierucci.

**) Gestochen von Raph. Morghen. — Ant. Krüger. — Ign. Pavon. — Martinet. Ein Entwurf, Federzeichnung in der Sammlung Wicar in Lille.

***) Gestochen von S. Amsler. — Ant. Morghen. — Desnoyers. — S. Jesi. — Th. Kisling.

†) Gestochen von Lorenzini. — B. A. Nicolet. — G. Morghen. — Landon. — G. Fosella.

es — unter den Händen des französischen Bilderrestaurators Colin und des als Galerie-Inspector angestellten kurfürstlichen Kammerdieners Gregoire seiner Lasuren, und durch den Galeriedirector Krahe der sechs Engel, die die Ecken einnahmen, beraubt, nach München und letzlich in die Pinakothek gekommen. Die wenigen, leidlich erhaltenen Stellen des Gemäldes zeigen uns die Größe des Verlustes, den wir der Gefühl- und Kenntnißlosigkeit und dem Leichtsinn der Hüter eines solchen Schatzes zu verdanken haben. *)

Der Bildungsgang, den Raphael von Anfang an bis jetzt genommen, hatte ihn innerhalb der Grenzen der christlichen Kunst gehalten, und zwar mit solcher Strenge, daß er — architektonische Formen und Verzierungen abgerechnet — vom Alterthum wenig Notiz genommen, und kaum einmal einen scheuen Schritt in die Mythologie der Griechen gethan, um — im Apollo und Marsyas — wahre und falsche Kunst sinnbildlich gegen einander zu stellen; wobei er sich aber wohl gehütet, der antiken Formen sich zu bedienen und eine andere Sprache zu sprechen, als er sie bei seinen Heiligenbildern gewohnt war.

Die Luft, die in Florenz wehte, mochte bereits einige Nebel, die über der fernen Vergangenheit lagen, zerstreut und seinen Sehkreis erweitert haben; auf seinen angebornen Schönheitsinn mußten gleichzeitig die Marmorwerke der alten Kunst, die er hier — wie bereits erwähnt wurde — in reicher Auswahl und vorzüglichen Beispielen zu sehen bekam, gleich Leben weckenden Sonnenstrahlen auf das Samenkorn in gutem Boden wirken. Wohl

---

*) Gestochen von Giul. Bonasone mit 5 Engeln in der Luft — René Boivin mit 6 Engeln — Gius. Calendi mit Engeln — C. Heß 1804 ohne Engel — S. Amsler desgl. — Ein Entwurf zu den Frauen und Kindern in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht in Wien; ein andrer des ganzen Bildes mit unbekleideten Figuren bei Mr. Reiset in Paris.

ging die Saat in ganzer Fülle und Pracht erst später auf; aber jetzt schon lockte das neue Licht frische Sprossen als Verkünder der Zukunft hervor. — Ich habe schon früher einer Zeichnung gedacht, die Raphael nach der theilweise zerstörten antiken Marmorgruppe der Grazien (ehedem) in der Libreria des Domes von Siena gefertigt. Damit begnügte er sich nicht; vielmehr ward sie ihm zum Anreiz eignen Schaffens auf diesem Wege. Er versuchte, den Schaden, den die Zeit an dem Marmor angerichtet, in anderer und eigner Weise gut zu machen, und malte, mit Benutzung des antiken Vorbildes, die Gruppe der drei Grazien auf eine allerdings nur 7 Zoll ins Geviert haltende Tafel, wobei er aber — im Gegensatz gegen seinen Apoll und Marsyas — die ideale antike Formengebung sich anzueignen mit gutem Erfolg bestrebt war.

Dieß Bildchen, das um 1506 gemalt sein mag,*) war ehedem in der Galerie Borghese, aus welcher es durch verschiedene Hände letztlich in den Besitz des Lord Ward in London gekommen ist.

In diese Zeit (des zweiten Aufenthalts in Florenz) fällt Raphael's Bekanntschaft mit dem Goldschmidt und Maler Francesco Francia in Bologna. Wir können dies aus einem Briefe schließen, den er im J. 1508 an ihn geschrieben, und in welchem er sich auf eine „Verabredung" bezieht, die nur mündlich stattgefunden haben konnte. Francia gehörte zu den Meistern der alten Schule und schon die Verwandtschaft seiner Bilder mit denen Perugino's war Grund genug für Raphael's Zuneigung zu ihm. Freilich war auch er, wie Perugino, in ein unwandelbares, sich stets wiederholendes Einerlei der Auffassung, Zeichnung und Darstellung verfallen; aber der reine und milde

---

*) Gest. von J. K. Sherwin in Punktiermanier; von Franz Forster.

Ausdruck seiner Heiligen, die Klarheit und Durchsichtigkeit der Färbung und der vollendete Farbenauftrag behielten doch für Raphael ihren Reiz, daß er sich — wie auch wir noch thun — an seinen Madonnenbildern innig erfreute und ihm sogar wegen derselben die höchsten Lobsprüche zollte. So dürfen wir wohl annehmen, daß er dem verehrten Altmeister von Florenz aus gern einen Besuch abgestattet, zumal da er mit einer Reise nach Bologna noch andere Zwecke verbinden konnte. Wir erinnern uns seiner Bekanntschaft mit dem Cardinal Achille Grassi von Bologna, von dem er die Bestellung auf ein Bild der Verkündigung angenommen, das er nun wohl persönlich überbringen mochte. Das Bild ist nachmals in den Besitz des Bruders vom Cardinal, Agamemnon, gekommen, dann aus einer Hand in die andere gewandert, bis es gänzlich verschwunden. — Dasselbe Schicksal hat eine „Anbetung der Hirten" getroffen, die Raphael für den damaligen Herrn von Bologna, Giovanni Bentivoglio, gemalt, und von welcher Francia so entzückt war, daß Raphael ihm die ursprüngliche Zeichnung zu dem Bilde verehrte. In dem oben erwähnten Briefe vom 5. September 1508*) schreibt er ihm: Mein theurer Herr Francesco! So eben empfange ich Euer Bildniß durch Bazzotto in gutem Zustande, ohne irgend eine Beschädigung und danke Euch auf's Höchste dafür. Es ist sehr schön und so lebendig, daß es mir vortäuscht, ich sei bei Euch und höre Euch sprechen. Ich bitte Euch um Geduld und Verzeihung, daß ich die Sendung des meinigen verschieben muß, da ich wegen schwerer und unaufschieblicher Arbeiten nicht dazu kommen konnte, es selbst zu machen, wie wir verabredet; da wenn ich es von einem meiner jungen Leute hätte machen lassen und nur retouchieren wollen, dieß nicht genügt haben würde. Auch

*) Im Original mitgetheilt von Conte Malvasia, Felsina pittrice, Bologna, 1678 II. p. 48.

soll man daran erkennen, daß ich dem Eurigen nicht gleichkommen kann. Deßhalb verzeiht mir, ich bitte, da Ihr selbst wohl jezuweilen die Erfahrung gemacht, was es heißt, seine Freiheit nicht mehr zu haben, und einem Herrn zu Diensten sein zu müssen ... Einstweilen schicke ich Euch durch denselben Boten, der in 6 Tagen wieder zurückgeht, eine andere Zeichnung, und zwar den Entwurf zu jener Geburt Christi, obschon — wie Ihr sehen werdet — sehr verschieden von dem ausgeführten Bilde, das Ihr so freundlich waret, so sehr zu loben, wie Ihr es bei andern meiner Sachen zu thun pflegt, daß ich darüber erröthen muß, wie ich es thue bei dieser Kleinigkeit, daran Ihr Gefallen haben mögt; mehr als an einem Zeichen meiner Ergebenheit und meiner Liebe, als um sonst einer Ursach willen. Werde ich dafür die Zeichnung Eurer Judith erhalten, so werde ich sie zu meinen schönsten und kostbarsten Schätzen stellen.

Der Herr Kanzleipräsident (Baldassare Turini von Pescia) erwartet mit Ungeduld seine kleine Madonna und der Cardinal Riario seine große, wie Ihr dieß ausführlicher von Bazzotto hören werdet. Ich werde sie bewundern mit dem Wohlgefallen und der Befriedigung, mit denen ich all' Euere Madonnenbilder sehe und lobe, da ich deren von keinem Andern kenne, die schöner, frömmer und besser ausgeführt wären. So bleibet heitern Muthes, lebet wohl mit Euerer gewohnten Klugheit, und seid versichert, daß ich Euern Kummer als meinen eignen empfinde.*) Behaltet mich lieb, wie ich Euch liebe von ganzem Herzen. Rom 5. Sept. 1508. Euer stets dienstbereiter Raphael Sanzio."

Das Verhältniß Raphael's zu Francia blieb indeß ein rein

---

*) Hier spielt Raphael auf die seit seinem Besuche in Bologna erfolgte Vertreibung Bentivoglio's durch Julius II. an, die sich Francia sehr zu Herzen genommen.

persönliches der Achtung und des Wohlwollens, ohne Einfluß auf seine Kunstbestrebungen. Die Zeit der in den Schranken des kirchlichen Ritus gehaltenen Kunst lag hinter ihm. Unabhängig von den erlernten Vorstellungen, war er der Natur und dem Menschenleben in seinen unmittelbaren Empfindungen nahe getreten. Aber wie ein heiliges Erbtheil aus dem Vaterhause war ihm die Erinnerung an sein Jugendtraumleben geblieben und schützte ihn vor der nahe liegenden Gefahr der Erkältung des Gemüths.

Seinen Rückweg von Bologna nach Florenz scheint Raphael über Urbino genommen zu haben, wo der Herzog Guidobaldo wiederum im Besitz seiner Herrschaft und in jener heitern und geistreichen Umgebung lebte, die ich oben S. 25 ff. zu schildern versucht. Bei dieser Gelegenheit malte er das Bildniß des Herzogs Guidobaldo, dessen der Cardinal Bembo in einem Briefe vom J. 1516 an den Cardinal von S. Maria in Portico gedenkt; wahrscheinlich auch das der Herzogin Elisabeth (wenn man annehmen darf, daß das Bildniß einer fürstlichen Dame von Raphael's Hand, im Besitz des Grafen Castiglione, eben das der Herzogin gewesen. Auch zeichnete er das Bildniß des Cardinals Pietro Bembo in schwarzer Kreide, wie wir von dem Anonymus des Morelli wissen, der es im Hause des Cardinals in Padua gesehen. Diese Bildnisse sind sämmtlich spurlos verschwunden. Nach Vasari's Angabe malte Raphael („in seiner zweiten Manier", also) bei diesem Besuch in Urbino zwei kleine Madonnenbilder für den Herzog, von denen das eine — nach Passavant's Vermuthung — jene heilige Familie mit dem bartlosen St. Joseph, jetzt in der Eremitage zu St. Petersburg,*) das andere die Madonna des Lord Cowper in England ist, die

*) Gest. von J. Chereau — W. Ketterlinus.

das nach uns blickende und in den Kleidsaum der Mutter fassende, auf ihrem Schoße sitzende Kind liebreich anblickt.*)

Mit größerer Sicherheit läßt sich ein damals für den Herzog gemaltes kleines Bild nachweisen, ein heil. Georg auf einem weißen Roß, der mit der Lanze den Drachen tödtet. Bestimmt als eines der Gegengeschenke für den von König Heinrich VII. dem Herzog von Urbino übersandten S. Georgs- oder Hosenband-Orden, kam es nach England, und von dort nach mancherlei Irrfahrten nach St. Petersburg, wo es in der Eremitage aufbewahrt wird, und als Schutzpatron Rußlands sogar mit einer ewigen Lampe bedacht ist.**)

Aus Urbino in die Accademia di S. Luca in Rom, und von da in die Galerie der Uffizien zu Florenz ist das Selbstbildniß Raphael's gekommen. Sowohl die Art der Ausführung, als das Aussehen, wonach er ungefähr 23 Jahr alt war, da er es malte, sprechen dafür, daß es während seines damaligen Aufenthaltes in Urbino entstanden. Es ist ein Bild, das uns in anspruchslosester Einfachheit, den edlen, milden Charakter Raphael's, die Tiefe seines sinnenden Geistes, und die leicht zur Glut sich steigernde Wärme seiner Empfindung vor Augen stellt, nicht ohne den Zug der Schwermuth, der so oft das Wetterzeichen eines abgekürzten Erdendaseins ist. Wir haben es in einem trefflichen Stich von Gonzenbach unserm Buche als Zierde beigefügt.***)

Schwerlich hat Raphael die Festlichkeiten in Urbino abgewartet, die der Hof daselbst dem Papst Julius bereitete, als er

*) Gest. von Perfetti — G. T. Doo — L. Gruner.

**) Gest. von L. Vorstermann 1627 — N. de Larmessin — L. Gaultier — P. Fürst — und auch von mehren Namenlosen. Der Entwurf, mit der Feder gezeichnet und durchstochen, ist in der Florentiner Sammlung der Uffizien.

***) Außerdem gest. von Frz. Forster — Metzmacher und Pannier — J. F. Müller — R. Reyher.

auf seiner Rückkehr von dem unterworfenen Bologna nach Rom einige Tage in Urbino verweilte. Im September 1506 war er wieder bei seinen Arbeiten in Florenz. Mit verstärkten Kräften ging er an das Werk, von dem er sich sagen mußte, daß es die bedeutendste seiner bisherigen Aufgaben sei: die Grablegung. Wie schwer und ernst er sie genommen, sehen wir noch heute aus den verschiedenen Entwürfen, die er dafür gemacht und aus den zahlreichen Studien zu den einzelnen Gestalten. Wenn erstere ein gewisses Gefühl der Unsicherheit verrathen über Anordnung der Gruppen und Motive der Darstellung, so verräth uns die Art und Weise der Studien seinen brennenden Eifer, an Strenge und Gewissenhaftigkeit nicht hinter Leonardo und Michel Angelo zurückzubleiben. So zeichnete er einmal nicht nur die ganze Composition mit nackten Figuren, um gegen Fehler, die die Gewänder leicht verbergen, gesichert zu sein, sondern in die Gestalten der umsinkenden Mutter und der sie umgebenden Frauen zeichnete er auch, um sich von der Richtigkeit der Bewegung zu überzeugen das Skelet hinein. Der Carton zu diesem Gemälde ist verloren gegangen; von den Entwürfen aber und Studien sind eine beträchtliche Anzahl Blätter aufbewahrt geblieben.*)

*) Passavant l. l. II. u. III gibt ein Verzeichniß der Entwürfe und Studien und bei dem Interesse, das sich an das erste, größere Werk Raphael's knüpft, theile ich in Kürze dasselbe mit. Ein Entwurf der Composition mit einigen Abweichungen in der Sammlung der Uffizien zu Florenz; eine andere mit Abweichungen und mit 9 Figuren wahrscheinlich jetzt im britischen Museum; eine dritte mit 10 Figuren war in der Sammlung Lawrence in London; eine vierte mit 8 Figuren ebendaselbst; eine fünfte ebendaselbst; eine sechste in dem Cabinet Rogers in London; die Frauengruppe, halbe Figuren, im Besitz des Großherzogs von Weimar; eine andere im Nachlaß von Lawrence; eine dritte, mit eingezeichneten Skeletten, beide jetzt bei Hrn. Bembrugge in Amsterdam; zwei Figuren, den Leichnam Christi tragend, nackt, in der Sammlung der Universität Oxford; der Leichnam Christi, von einem Manne unter dem Arme gefaßt, im Nachlaß des Bildhauers Banks in London; 5 Figuren in der Sammlung J. Barnard eben=

Vasari erzählt uns, daß Raphael nur den Carton zur Grablegung in Florenz gezeichnet, das Gemälde selbst aber in San Francesco zu Perugia für Frau Atalanta Baglioni ausgeführt habe. Wir haben kein Recht, diese Angabe in Zweifel zu ziehen; ebensowenig aber möchte ich auf die so vielfach unsichere Autorität Vasari's ohne Weiteres annehmen, Raphael habe seine Werkstatt in Florenz, mit so vielen angefangenen Arbeiten, und alle seine für ihn so wichtigen socialen Verhältnisse daselbst verlassen, um in Perugia, das auf seinem Lebenswege hinter ihm lag, ein Bild zu malen, das er unter viel günstigeren Umständen in Florenz ausführen konnte. Wahrscheinlicher wäre, daß er das vollendete Gemälde nach Perugia gebracht und an Ort und Stelle noch den bei der Aufstellung etwa hervortretenden Mängeln nach einmal übergangen habe; nur wird es dann schwer zu erklären, daß er, ohne Bezahlung zu erhalten, Perugia wieder verlassen hätte. Denn wir werden alsbald sehen, daß er sich an einen Freund wendet, der Frau Atalanta Baglioni auffordern soll, ihm das Geld zu schicken. Einhundert Jahre ist das Bild unverrückt an seiner Stelle geblieben; im J. 1607 verkauften es die Brüder des h. Franz, ihr Gelübde der Armuth wie das Recht der Nachkommen der Stifterin vergessend, an Papst Paul V. (Camillo Borghese), durch den es in die Galerie Borghese zu Rom kam, in welcher es noch und zwar in gutem Zustande sich befindet; nur ohne die Predellenbilder, die in die Gemäldesammlung des Vaticans gekommen.*)

Diese Predellenbilder stellen in halben, grau in grau ge-

---

daselbst; einige andere bei den Brüdern Woodburn; 5 nackte Figuren (lange Zeit „der Tod des Adonis" genannt) im Nachlaß von Lawrence und ein Studium in der Sammlung Crozat.

*) Gest. von P. Scalberg 1637 — J. Colin — J. Piroli — J. Volpato — S. Amsler — K. Agricola.

malten Figuren, Glaube, Liebe und Hoffnung, zwischen vier Kinderengeln dar. Sie sind ein kunsthistorisches Räthsel durch den großen Unterschied in der Zeichnung und technischen Behandlung mit dem Altarbild selbst, so daß man sie, wäre man nicht seiner Sache ganz gewiß, entschieden einer andern Zeit zuschreiben würde. Die Lösung freilich, welche Rumohr gefunden: daß Raphael zur Grablegung nur die Predellenbilder gemalt, Ridolfo Ghirlandajo aber das Hauptgemälde, konnte nicht wohl Anhänger finden, und zwar nicht nur wegen der eigenthümlichen, Ridolfo ganz fremden Weise und der Vortrefflichkeit der Ausführung, sondern weil auch das Räthsel durch diese gewaltsame Behauptung ungelöst, der Styl der Predellenbilder damit nicht ins Jahr 1507 gerückt wird. Wir müssen sie betrachten als einen Griff in die Zukunft, die überhaupt nahe genug vor ihm stand.

Unter den Werken, die noch in die Zeit der Grablegung fallen, dürfte zunächst die h. Katharina von Alexandrien sein, eine herrliche, halbe Figur in Lebensgröße, jetzt in der National-Galerie in London;*) ferner die Madonna aus dem Hause Colonna in Florenz, jetzt im Museum zu Berlin, ein unvollendetes Bild, auf welchem Maria mit einem Buche in der Hand das Kind auf ihrem Schooße liegend und in ihren Kleidsaum fassend, abgebildet ist;**) eine Madonna mit dem schlafenden Kinde, von dem sie den Schleier hebt, im Original-Carton in der Akademie von Florenz; als Gemälde aber verschwunden und nur in mehren Copien aus alter Zeit vorhanden.***) Ebenfalls nur in Copien vorhanden ist die Madonna mit der

*) Gest. von Desnoyers — Leroux.

**) Gest. von C. S. Masquelier — L. Barocci — Caspar — E. Mandel.

***) Der Carton gest. von F. Ravano in der Galeria dell' Accad. di Firence — G. Longhi und Toschi — A. L. Martinet.

Nelke, die sie dem lebhaft bewegten Kinde auf ihrem Schooße reicht.*)

Eines der vorzüglichsten, obschon kleinsten Bilder aus dieser Zeit ist die Heil. Familie mit dem Christkind auf dem Lamm, jetzt in der Galerie zu Madrid. Es ist in den Motiven voll Leonardischer Anklänge, auf das zarteste gezeichnet und mit der größten Liebe durchgeführt, auch ganz wohl erhalten bis auf die Jahrzahl hinter seinem Namen, die es ungewiß läßt, ob sie 1506 oder 1507 heißt. Es war früher im Oratorium des Escorial und so gut wie vergessen, als es der Infant Don Sebastian, der in Gesellschaft des Galeriedirectors Don José de Madrazo den Escorial besuchte, an seiner verborgenen Stelle entdeckte und für seine Versetzung nach Madrid Sorge trug. Eine sehr vorzügliche alte Copie sah ich 1845 bei dem Grafen di Castelbarco in Mailand. Sehr schwach dagegen ist die Copie in der Gemäldegalerie zu Cassel.**) — Ein anderes kleines Bild der Madonna mit dem Christkind und dem kleinen Johannes ist unvollendet geblieben und befindet sich jetzt in der Sammlung des Fürsten Esterhazy-Galantha in Wien.***)

Das ohne allen Vergleich herrlichste Bild aus der Zeit von Raphael's letztem Aufenthalt in Florenz, und eine seiner entzückendsten Schöpfungen überhaupt ist die Heilige Familie, welche Raphael für den sienesischen Edelmann, Messer Filippo Segardi, Cherico di Camera unter Leo X., gemalt, und an welchem ein Stück vom Mantel der Madonna von Ridolfo Ghirlandajo vollendet worden, da Raphael durch seine eilige Abreise von Florenz verhindert war, es ganz zum Schluß zu bringen. Es trägt

---

*) Gest. von J. Boulanger — Giov. Farragia — E. Heinzelmann — De Poilly — Alv. Provelato — A. Lehmann u. J. Chevron.

**) Nach einer Copie gest. von A. Morghen — G. Garavaglia.

***) Gest. von G. Leyboldt.

die Jahrzahl MDVII.., wobei der erste der zwei Schlußpunkte als der Rest einer I aufzufassen ist, so daß es ins Jahr 1508 fällt. Dieß wahrhaft göttliche Bild war schon in der Sammlung des Königs Franz I. von Frankreich, aus welcher es in den Louvre gekommen, unter dem weltbekannten Namen der „Belle Jardinière".*)

Zur Zeit, als Raphael mit der „Grablegung" in Perugia war, oder als er sie dahin geschickt, war er von seinem Freund und Mitschüler, Domenico di Paris Alfani, der den Auftrag für eine Altartafel bei den Carmelitern übernommen, sich aber in der Composition nicht sonderlich taktfest wußte, um einen Entwurf dazu gebeten worden, und Raphael hatte bereitwillig seinen Wünschen entsprochen. Das Glück hat es gefügt, daß Raphael's sehr ausgeführte Zeichnung sowohl, als das Altargemälde seines Freundes wohlerhalten auf uns gekommen. Erstere befindet sich in der Sammlung von Handzeichnungen, die der Maler Wicar seiner Vaterstadt Lille vermacht hat; letzteres ist aus dem Kloster der Carmeliter in das städtische Museum zu Perugia gekommen. Die Heilige Familie ist im Freien; über ihr in den Wolken schweben (ohne symmetrische Ordnung) mehre Engel. Maria sitzt auf einem Stein und wendet sich, indem sie sich mit dem rechten Arm auf einen Vorsprung des Felsblocks stützt, zur Linken nach Joseph, der dem heiligen Kind, das unbekleidet an der rechten Seite der Mutter steht, einen Granatapfel reicht. Johannes, mit einem halben Hemdchen bekleidet, steht an der linken Seite, Elisabeth neben ihm, rechts Zacharias. Das Gemälde in Perugia, wie liebevoll und fleißig es

---

*) Von den vielen Stichen danach nenne ich die von A. B. Desnoyers. — J. Chereau — Robilard — Nic Aurelio — J. N. Laugier — G. Levy — Jos. Bal in Cöln. — Der Originalcarton in schwarzer Kreide befindet sich in Holkham in England.

ausgeführt ist, zeigt doch die ungeheure Kluft zwischen dem Genius Raphael's und dem Talent eines seiner begabtesten Freunde. Der Brief, mit dem er diesem die Zeichnung überschickte, enthält einige Notizen, die — bei den geringen Nachrichten, die wir über Raphael's persönliche Verhältnisse haben, — der Mittheilung werth scheinen. Er schreibt ihm: „Vergeßt es nicht, Menecho (d. i. Domenico), und sendet mir Ricciardo's Liebeslieder der Raserei, die ihn befallen, als er auf die Reise ging; erinnert auch den Cesarino (einen Metallarbeiter in Perugia), daß er mir jene Predigt schicke und empfehlt mich ihm. Vergeßt auch nicht, Frau Atalanta zu ersuchen, mir das Geld (für die „Grablegung") zukommen zu lassen und seht, daß Ihr es in Gold erhaltet; und sagt auch dem Cesarino, daß er sie darum ersuche. Und wenn ich noch etwas anderes (als die Zeichnung nehmlich) für Euch thun kann, so schreibt mir."

Haben wir hier in wenigen Worten den gefälligen Freund, den guten Haushalter, den frommen Christen und den für den begeisterten Ausdruck der Liebe empfänglichen Jüngling vor uns, so zeigt uns ein Brief an seinen Oheim vom 21. April 1508 den Künstler, der selbstbewußt und vorsorglich an seine Zukunft denkt. Diesem schreibt er:

„An meinen theuersten Oheim Simone di Battista
di Ciarla von Urbino, in Urbino.

Theuerster mir wie ein Vater!

Ich habe Euren Brief erhalten, aus welchem ich den Tod unsers durchlauchtigsten Herrn des Herzogs ersehe, dessen Seele Gott gnädig sein möge; gewiß ich konnte nicht ohne Thränen Euren Brief lesen; indeß lassen wir, was nicht zu ändern ist! Man muß Geduld haben und sich in den Willen Gottes schicken!

Ich habe an den Oheim Priester geschrieben, daß er mir eine kleine Tafel schicken sollte, die als Deckel für eine Madonna der Frau Präfectin diente; aber er hat sie nicht geschickt. Ich bitte Euch deßhalb, ihn wissen zu lassen, wenn Jemand hierher reisen sollte, damit ich nicht länger in der Schuld der Dame bleibe; denn wißt, man könnte ihrer jetzt bedürfen. Auch bitte ich Euch, theuerster Oheim, dem Priester und der (Tante) Santa zu sagen, daß sie, wenn Taddeo Taddei aus Florenz, von dem wir ja öfter schon gesprochen haben, nach Urbino kommt, nichts sparen sollen, ihm alle Ehre zu erweisen, und bitte auch Euch um meiner Liebe willen, ihm gefällig zu sein, da ich ihm so sehr wie sonst keinem Menschen auf Erden zu Danke verpflichtet bin. Für die Tafel habe ich keinen Preis angegeben, und mag es nicht thun, auch wenn ich es könnte; denn es wird besser für mich sein, wenn sie abgeschätzt wird. Darum habe ich Euch keine Anzeige gemacht, weil ich es nicht konnte und auch noch nicht kann. Nur das kann ich sagen, daß der Eigenthümer dieser Tafel mir gesagt, daß er mir Aufträge für gegen 300 Ducaten Gold geben könne, für hier und für Frankreich. Nach den Feiertagen schreibe ich Euch vielleicht, wie hoch die Tafel kommt, für die ich eben den Carton beendigt habe, und die ich nach Ostern beginnen werde. Es wäre mir von großem Werth, wenn ich ein Empfehlungsschreiben von dem Herrn Präfecten (dem Herzog Francesco Maria) an den Gonfaloniere von Florenz erhalten könnte; ich habe es auch kürzlich an den Oheim und an Giacomo geschrieben, sie möchten es mir von Rom schicken lassen, da es mir die Arbeit für ein Zimmer verschaffen könnte, die Se. Herrlichkeit zu vergeben hat. Ich bitte Euch deßhalb, die Empfehlung wo irgend möglich mir zu verschaffen, da ich glaube, daß der Herr Präfect, wenn man sich bei ihm für mich verwendet, sie ausfertigen lassen wird. Und bitte ich mich ihm tausend-

mal zu empfehlen als seinen alten Diener und Freund, sowie dem Meister .... und Ridolfo und allen Andern.

21. April 1508. Euer „raphaello“,
Maler in Florenz.*)

Wir wissen nicht, ob Raphael dies Emfehlungsschreiben erhalten hat; jedenfalls wäre es ohne Folgen geblieben, da er zu einer neuen, großen Bestimmung von Florenz abberufen wurde.

*) Das Original des Briefes, zuerst von Murr in Nürnberg veröffentlicht, theilt Passavant mit l. l. I. 530.

III.

Die Madonnenbilder und Heiligen Familien Raphael's

von 1502 bis 1508.

Wenn ich jetzt den Fortgang der Lebensgeschichte Raphael's unterbreche, so geschieht es, um die Betrachtung auf einige seiner bisher aufgezählten Werke zu lenken und länger, als geschehen, dabei festzuhalten.

Man sieht mit Recht die schönen Künste, gleich ihren Beschützerinnen, den Musen, als Schwestern an; und wirklich tritt uns — bei aller Verschiedenheit ihrer Aufgaben — die auf die gleiche Abstammung hinweisende Verwandtschaft in ihren Leistungen vielfach entgegen. Wie sich der Gegensatz der idealen und der realen Auffassungsweise in allen Künsten in sprechender Aehnlichkeit wiederholt, so kehren auch die verschiedenen Kunstformen mit ihren Familienzügen in den verschiedenen Künsten wieder. So werden sich uns in den Werken der bildenden Kunst Unterscheidungen zeigen, analog den epischen, lyrischen, dramatischen und andern Formen der Poesie. Dieß veranlaßt mich, die Werke Raphael's bei eingehender Beschreibung unter diesem Gesichtspunkt aufzufassen und zu gruppieren, anstatt ohne Rücksicht auf ihren Gegenstand — nur nach der durch den Zufall bestimmten chronologischen Folge näher auf sie einzugehen.

In der Regel beginnt der Dichter seine Laufbahn mit der Lyrik. Auch Raphael's Genius hat seine Schwingen zuerst in der verwandten Richtung versucht. Wenn die lyrische Poesie in enger Umgrenzung vornehmlich dem Gefühl von Freude oder Schmerz, der Sehnsucht oder dem Bewußtsein des Glücks, dem Jammer wie der Seligkeit, der Beschaulichkeit und Andacht, oder auch nur Gedanken und Phantasien, die die Seele bewegen, zum Ausdruck dient, und im Rühmen der Menschen, im Preisen der Gottheit weitere Dimensionen annimmt, und zur Ode, zum Hymnus sich steigert, so bietet die Malerei uns ganz ähnliche Erscheinungen in ihren Schilderungen des Liebesglücks, der stillen Gedanken, der religiösen Empfindungen, der tiefen Trauer, der freudigen Erhebung, der Verherrlichung heiliger Personen, und in den Phantasiegebilden von Himmel und Hölle. Wie die lyrische Poesie legt die Malerei dabei einen Hauptwerth auf unmittelbare Wirkung durch Einfachheit und Klarheit des Gedankens, auf Schönheit, Tiefe und Wahrheit des Ausdrucks in Form und Darstellung und auf vollendete Ausführung.

Die Schule, in welcher Raphael aufgewachsen, hatte die Grenzen der Lyrik nicht, oder so zu sagen nur zaghaft überschritten. Auch ihn sehen wir auf dem bisher verfolgten Wege — mit einer einzigen Ausnahme — in derselben Umschränkung sich halten. Ja er hatte sich, nachdem er nur einmal — im „Traumgesicht des Jünglings“ — dem freien Spiel der Phantasie sich überlassen, mit Herz und Sinn ausschließlich Einem Gegenstand hingegeben, ihm wußte er immer neue Seiten, immer höhere Reize abzugewinnen; nur für diesen schien die Kunst ihm da zu sein, nur für ihn das Leben die Kunst zu bereichern: das war die jungfräuliche Mutter mit dem heiligen Kinde! Erfüllten sich doch in ihr alle Bedingungen der wesentlichsten Aufgabe der Kunst! Reich an den wunderbarsten, übernatür-

lichen Erlebnissen, wie nur die Mythologie sie kennt, in unbegreiflicher Beziehung zur unsichtbaren Gottheit, erlesen vor Allen ihres Geschlechts, die Mutter des eingebornen Sohnes Gottes zu sein, und darum vollkommen makellos an Seele und Leib, und doch dem wirklichen Leben angehörend, eines Zimmermanns Weib, Pflegerin eines heranwachsenden Knaben, vertraut mit Freunden und Verwandten und zuletzt sagenhaft verschwindend — war sie nächst Christus das höchste, wo nicht das einzige wahre Ideal der christlichen Kunst. Hier fand der Schönheitssinn, mit dem Raphael vor Allen begabt war, sein lockendstes Ziel; und keine andere Erscheinung des Lebens konnte so warm sein Gemüth berühren, ihn so innig zum Herzen sprechen lassen, als — was wie ein Traumbild aus seinen frühesten Lebensjahren in seiner Erinnerung stand: — Mutterliebe und Kindesglück!

Auch für die ältere Kunst war, wie wir wissen, die Madonna mit dem Christkind der Hauptgegenstand, womit sie die Altäre schmückte. Wenn aber sie sich in der ritualen, feierlichen Ausdrucksweise der Kirche hielt, in der Madonna die Mutter Gottes, im Kinde die Segen spendende Gottheit darstellte, beide über dem Leben, wie über der Gemeinde stehend: so führte Raphael die Göttlichen in die Gemeinschaft der Menschen zurück, und bediente sich, selbst wenn er sie auf den Altar stellte, der Allen, auch den Nichtgläubigen verständlichen Sprache der Natur, des Gemüths, des wirklichen Lebens, ohne indeß den Zauberglanz ihrer himmlischen Herkunft zu verwischen.

Und indem er das Göttliche aus seiner unnahbaren Höhe auf das Gebiet des Allgemein-Menschlichen, die Heiligen des Himmels aus der Kirche in's Haus- und Familienleben leitete, kam er der herrschenden Stimmung der Zeit entgegen und fand um so willigere Aufnahme, als er gab, was Alle verstanden,

und im Leben selbst mit Freude und Liebe betrachteten. Mit welcher unerschöpflichen Lust er diesen Gegenstand festgehalten, wie er stets das Auge offen, die Hand in Bereitschaft hatte, wo das Leben ihm Motive der Darstellung dafür zeigte, das sehen wir nicht allein in der großen Anzahl seiner Gemälde von Heiligen Familien und Madonnen, sondern noch mehr in den hingeworfenen Skizzen, die sich fast ohne Zahl unter seinen auf uns gekommenen Handzeichnungen finden. Unermüdlich in der Beobachtung und Auffassung der alltäglichen Scenen zwischen Mutter und Kind, auf der Straße wie im Haus, und geleitet von seinem wunderbaren Schönheitssinn, ist es ihm gelungen, das Ideal mit der vollen Berechtigung und Befähigung des Lebens zu durchdringen. Sehen wir ihn nun auch in der Verfolgung seines Ziels gewissen — theils durch äußere Einflüsse, theils durch die dem Schönheitssinn nahe liegende Gefahr, gefallen zu wollen, bewirkten — Schwankungen unterworfen, so ist doch im Ganzen die naturgemäße Entfaltung seines Ideenkreises, seiner Gedanken und Gefühle zugleich mit der Ausbildung seiner künstlerischen Fähigkeiten unverkennbar.

Hierbei sei auch einer bloßen Aeußerlichkeit gedacht, die aber doch mit der neuen Anschauungsweise in Zusammenhang steht: der Heiligenschein, ehedem eine goldene Scheibe, danach ein Ring hinter dem Kopf, wird bei Raphael ein Ring über dem Kopf, aber — zu größerer Wahrscheinlichkeit — in perspectivischer Verkürzung.

Mit Uebergehung der Bildnisse und der „Grablegung", von denen in einem spätern Abschnitt die Rede sein wird, wende ich mich nun zu den Madonnenbildern und Heiligen Familien, deren Ausführung in den bisher besprochenen Zeitraum fällt, in welchem Raphael's Kunst vorwiegend das lyrische Gepräge trägt.

Das früheste uns bekannte Madonnenbild Raphael's nach eigner Erfindung ist das im Hause Connestabile della Staffa vom Jahr 1502 oder 1503. Es ist rund und klein, von ungefähr 8" im Durchmesser. Wir befinden uns im Vorfrühling unter graublauem Himmel in einer Landschaft, durch die aus den mit Schnee bedeckten Bergen ein Fluß zwischen braungrünen Wiesen mit wenig belaubten Bäumen sich schlängelt. Die h. Jungfrau hat Kopf und Körper in einen dunkelblauen Mantel gehüllt, der aber das lackrothe Kleid sichtbar läßt, und trägt auf ihrem linken Arm das Kind. In der Rechten hält sie ein Gebetbuch, zum Zeichen, daß sie auch im Freien die Stunden gern der Andacht widmet. Das Kind greift nach dem Buch und sieht mit so heitrem, verständigem Blick hinein, als kenne es den Inhalt; was die Mutter — aber ohne Ueberraschung — mit stiller Freude wahrnimmt. Die Formen des Kindes sind voll und rund; die der Mutter von feiner, idealer Schönheit, der nur die sehr hohe Stirn und das glatt gescheitelte, blonde Haar einigen Abbruch thut. Die Formen des Gefältes sind noch ziemlich unbestimmt und unbezeichnend; die Carnation ist blühend mit bräunlichen Schatten und grauen Mitteltönen. — Das Bild ist mit liebevollstem Fleiße ausgeführt und sorgfältig glatt behandelt; auch ist es sehr gut erhalten. Die Tafel ist viereckig, und in den durch das Rund des Bildes bewirkten Ecken hat Raphael Satyrköpfe und Figuren mit Arabesken-Geringel im antiken Styl angebracht; ein Zeichen des Einflusses, den die Erinnerungen an die alte Kunst des Heidenthums auf dem Boden des Christenthums zu gewinnen begonnen. — Das Bild ist noch an seiner ursprünglichen Stelle im Palast der Grafen Connestabile della Staffa zu Perugia.*)

---

*) Gest. von S. Amsler; desgl. von P. Nocchi, u. von J. Th. Richomme.

Sehr viel weiter entwickelt sehen wir Raphael in dem der Zeitfolge nach nächsten Madonnenbilde, der Madonna des Großherzogs.*) Auf dunklem, einfarbigem Hintergrund steht (in halber Figur, $^2/_3$ Lebensgröße) die heilige Jungfrau, und betrachtet mit gesenktem Blick das Kind auf ihrer linken Hand, das sich nach uns umsieht. Ueber das sonnenklare, engelreine Antlitz der Mutter ist das bescheidene Bewußtsein eines unendlich hohen Glücks ausgegossen, ohne Betonung seiner religiösen Bedeutung, ohne Ahnung nachfolgender Schmerzen. Auch das Kind ist nur Kind, fast schüchtern an der Mutter hangend; es ist eine flüchtige Unterbrechung der der Mutter zugewendeten Empfindungen, daß es sich nach uns umsieht, nicht um uns zu segnen, sondern gleichsam uns zu fragen, wer wir seien? was wir wollen? Süßer Frieden im Innern und nach außen, beseligende Ruhe bilden den Grundton des Bildes. Alle Bewegungen sind sanft und ungesucht natürlich; trägt die Linke der Mutter das Kind, so scheint die Rechte es in zarter Berührung nur zu fühlen, nicht zu halten, wie auch das Kind mit seinen Händchen nur leise die Mutter streift. Die Formen sind voll und doch fein, edel und von hoher, idealer Schönheit. Die Zeichnung (mit Ausnahme der sehr kleinen Füße des Kindes und der etwas weit auseinanderstehenden Augen der Mutter), selbst der verkürzten Hand, ist vollkommen, so daß auch die Bewegung des Rückens vom Kind in der Linie und feinen Modellierung mit klarem Verständniß ausgedrückt ist. Die Modellierung selbst ist mit ganz leichten, durchsichtigen Schatten bewirkt; der Kopf der Madonna, ganz von vorn gesehen, ist in vollem Lichte gehalten. Sehr einfach ist die Anordnung der Kleidung: den Kopf bedeckt

*) Gest. von Raph. Morghen 1823; ferner von Lorichon nach einer Zeichnung von Desnoyers 1835 — von Franz Stöber in Wien — von Achille Martinet — von Eug. Schäffer 1865.

ein weißer Schleier, über den der blaugrüne Mantel mit grünem Futter gelegt ist, auf die Schultern fällt, und unter den rechten Arm geschlagen, den Unterkörper bedeckt, während das lackrothe Kleid mit schwarzem Saum und Gürtel über der Brust sichtbar ist. Dem Kind ist ein Stück Linnen um den Leib gewickelt. Die Carnation ist in einem warmen Goldton gehalten mit einer leichten Röthe auf den Wangen und einer stärkern auf den Lippen. Mutter und Kind sind blond von Haaren, die bei ihr leichte Seitenlocken bilden. — Das im Ganzen gut erhaltene Bild war zu Ende des vorigen Jahrhunderts im Besitz einer armen Wittwe in Florenz, die es um 12 Scudi verkaufte. Durch den Galeriedirector Puccini kam es an den Großherzog Ferdinand III., nach welchem es, weil er sich — auch auf Reisen — nie von ihm trennte, seinen jetzigen Zunamen erhalten hat.

Diesem Bilde in der Auffassung, den Motiven und der Ausführung sehr nahe verwandt ist die Madonna aus dem Hause Tempi in Florenz.*) Es ist als sähen wir Mutter und Kind um eine Minute später. Das Bewußtsein ihres Glücks hat die Mutter gedrängt, es auszusprechen. Noch sitzt das Kind auf ihrer Linken; aber die Rechte streift es nicht mehr mit leiser Berührung: sie drückt es mit Inbrunst an ihr Herz; die Lippen legen sich mit einem sanften Kuß auf seine Wange, und wohlig schmiegt der kleine Liebling sich an, auf dem ihre Augen ruhen, während er vollkommen befriedigt im Gefühl ihrer liebevollen Nähe, den Blick noch immer nach außen gerichtet hat, Niemand sehend, Niemand suchend, in sich befriedigt. In den Formen gleichen beide Bilder sich sehr; namentlich ist das Kindergesicht ganz dasselbe; das der Mutter ist nicht von gleicher Schönheit, obschon nur vornehmlich am etwas verzogenen Munde; doch

*) Gest. von S. Amsler 1837 — von Ant. Morghen — von A. B. Desnoyers 1821 — von Sam. Jesi.

kann man nicht sagen, was an dem Bilde auf Rechnung späterer Behandlung zu setzen ist, die gewaschen, verputzt und übermalt hat. Die Bekleidung gleicht ebenfalls der vorgenannten; nur ist der Mantel von der Schulter gefallen, so daß der ganze rechte Arm frei geworden. Die Falten sind weich, fast formlos, namentlich am Kleid. Die Carnation, goldtonig mit pastos aufgesetzten weißen Lichtern, gelblichen Mitteltönen, bräunlichen Schatten, ähnelt — soweit sie gut erhalten ist — gleichfalls jener der Madonna del Granduca. Wesentlich verschieden ist der Hintergrund, den hier eine einfache Landschaft unter einem wolkenlosen Himmel bildet. — Das Gemälde, das im Anfang unsers Jahrhunderts im Hause Tempi in Florenz entdeckt wurde, ward daselbst von König Ludwig I. von Bayern erworben und befindet sich in der Pinakothek zu München.

Dem schließt sich ein Madonnenbild an, das bei aller Klarheit der Composition doch bis jetzt ein Räthsel geblieben, dessen Lösung ohne die Geschichte seiner Veranlassung schwerlich gefunden wird. Die Madonna del Duca di Terra nuova hat außer dem Christkind und dem nun zum ersten Male in die Darstellung gezogenen Johannes noch ein drittes Kind neben sich, dessen Deutung uns fehlt.*) Vor einer Mauer, hinter welcher eine Berg- und Felsenlandschaft mit einer Stadt sich aufthut, sitzt die Madonna in einem weißen Mantel über dem Kleid und hält mit der Rechten das auf ihrem Schooße liegende Kind. Dieß hat sich rechts gewendet, wo Johannes steht und ihm einen Papierstreifen reicht, worauf die Worte „Ecce agnus Dei“ zu lesen sind. Die Wendung seines Kopfs, der rührende Ausdruck seiner Mienen deuten an, daß er die prophetische Bedeutung dieser Worte betont; und so faßt es auch die Mutter

*) Gest. von Hieronymus Scotto 1823 — von Eugen Schäffer (vorbereitet).

auf, die in schmerzlicher Bewegung die linke Hand ein wenig emporhebt, während das Christkind selber die Schriftrolle leicht und froh wie ein Spielzeug ergreift. Was soll nun neben Johannes, diesem Sinnbild reiner Gutmüthigkeit, neben der Unschuld und dem Unbewußtsein des Jesuskindes, und der hohen Anmuth und von Ahnung bewegten Seelengüte der heiligen Jungfrau, dieser dritte Knabe, der sich neugierig herangeschlichen und mit pfiffiger Miene zurückhält; aber doch auch die goldne Aureole über dem Kopfe hat? Wohl gab es in der Freundschaft Maria's noch mehr als ein Kind; aber welches von allen paßt an diese Stelle und zu dieser Darstellung? Es ist möglich, daß der Name des ursprünglichen Besitzers zur Beantwortung der Frage beiträgt. — Das Gemälde ist ein Rundbild von 2′ 9¾″ Durchm. mit beinahe ganzen Figuren. In freier Pyramidalform componiert, von harmonischem Fluß der Linien und großer Formenschönheit bezeichnet es einen fühlbaren Fortschritt in des Künstlers Entwickelung, der sich auch in der kräftigen Modellierung und der tiefen Färbung mit braunen Schatten kund gibt. Dabei aber ist der Farbenauftrag flüssig und leicht, so daß stellenweise die gezeichneten Umrisse durchscheinen und die Striche mit dem Spitzpinsel sichtbar sind. Das Bild ward dem Herzog von Terra nuova in Neapel um 30,000 Thlr. für das Museum in Berlin abgekauft.

Mit der Bestellung der Nonnen von S. Antonio zu Perugia trat eine Erweiterung des mit Vorliebe behandelten Gegenstandes an Raphael heran: das einfache Gedicht von der heiligen Jungfrau wurde zur Kirchen-Cantate: es galt, sie unter dem unmittelbaren Schutz des ewigen Vaters, umgeben von Engeln und Heiligen, auf den Thron zu setzen, wie es von Alters her der Brauch war. Kein Wunder, daß er nun zurückgriff nach den Erinnerungen an die Werke des Vaters und des Mei-

sters, und daß er, indem er zugleich der eignen Anschauungsweise folgte, zu einer etwas unsichern, in sich nicht ganz einigen Darstellweise kam!

Auf einem Thron mit rundem Baldachin über und mehren Stufen unter sich sitzt, in einen dunkelblauen, mit goldnen Punkten übersäten, mit Goldsäumen eingefaßten Mantel gehüllt, die heilige Jungfrau und hält das in ein weißes, grün und roth verziertes Hemd gekleidete Christkind auf ihrem rechten Schooß, und zieht den Johannes-Knaben, der mit gefalteten Händen neben ihr steht, indem sie ihn am Kopfe faßt, heran, daß er von dem kleinen Weltheiland den Segen empfange, den dieser mit vieler Würde ertheilt. Zur Linken des Thrones stehen, ohne besondere Theilnahme, die HH. Petrus und Katharina, zur Rechten Paulus und die rosenbekränzte Dorothea (oder Rosalia). In der Ferne hinter dem Thron sieht man ins Freie. In der Lunette über dem Bild erscheint in halber Gestalt Gott Vater mit segnender Handbewegung und mit der Weltkugel in der Linken, an jeder Seite neben sich einen anbetenden Engel mit fliegenden Gewändern, und über sich einen Seraphkopf nach der Weise Giov. Santi's. Der feierlich-ernste Ton der Darstellung ist von lieblichen Zügen gemildert, die aber an einzelnen Stellen — bei einem herausschauenden Engel, bei der dreifach bewegten Dorothea — schon in gesuchte Grazie überzugehen drohen. An Perugino und Francia mahnt uns die Madonna mit dem Kinde, während die Gestalten der beiden Apostel uns schon einen Blick in die nahe Zukunft und in eine freiere, selbständigere Auffassung thun lassen. Die Zeichnung ist nicht überraschend fein: die Färbung sehr kräftig mit durchsichtigen bräunlichen Schatten und warmen Lichtern; der Farbenauftrag — selber stellenweise im Licht — mit Schraffierungen. Das Bild ist gut erhalten; einige Risse durch die Köpfe der weiblichen Heiligen, auch der

Madonna, waren gut hergestellt. — Die Sockelbilder sind von ungleichem Werth. Das erste derselben, das Gebet am Oelberg (gest. von J. Ch. Flipart für das Cabinet Crozat und von Conché fils und Lienard für die Galerie Orleans) ist das schwächste: Christus kniet an einem Hügel; ein kleiner herabschwebender Engel reicht ihm den Kelch; zur Seite liegen die Jünger Johannes und Jacobus: Petrus halb hinter dem Hügel. — Die Kreuztragung (ebenfalls im Cab. Crozat, gest. von Nic. de Larmesin, und in der Galerie Orleans, von Conché und Lienard) ist dagegen von besondrer Schönheit. Zwei Reiter führen den Zug an; nach ihnen kommt Christus mit dem Kreuz auf den Schultern, vom Henker an einem Seile gezogen, zwei Kriegsknechte zur Seite; rechts Maria, in Ohnmacht sinkend, von den Freundinnen unterstützt, von Johannes beklagt. — Die Klage um den Leichnam Christi (gest. im Cab. Crozat von Claude du Flos, und in der Galerie Orleans von Conché und Lienard) ist sehr peruginesk. Der Leichnam liegt in der Mutter Schooß und wird von Johannes gestützt; zur Seite stehen Joseph von Arimathia und Nicodemus, und Magdalena küßt die Füße des Todten. — Die beiden letzten Bildchen mit St. Antonius und St. Franz, jetzt in der Dulwich-Galery in London, sind schwerlich von Raphael.*)

Wie unsicher Raphael in der rein kirchlichen Behandlung dieser Aufgabe war, geht noch mehr aus dem Altargemälde für die Familie Ansidei (jetzt im Schlosse Blenheim in England) hervor,**) auf welchem die Madonna auf dem Thron sitzt, wie in ihrem Stübchen, und das Kind lesen lehrt, während

*) Ueber die Geschicke des Bildes s. S. 185.

**) Gest. von Ludw. Gruner; das Predellenbild mit der Predigt des Johannes von Ant. Capellan. Uebrigens vgl., was S. 186 über dieß Bild gesagt worden.

der Täufer mit schüchterner Zurückhaltung auf das Christkind deutet, die Augen aber hoch nach oben wendet, als suche er dort die Bestätigung seines Ausspruchs, und der heil. Nicolaus, scheinbar um Alle unbekümmert, in einem Buche liest. Die Malerei hat nicht die Mittel, ihre Gedanken so unzweifelhaft und klar auszusprechen, als die Dichtkunst; dennoch webt sie den goldnen Faden derselben, bald feiner, bald breiter, in ihre Werke. Sehe ich recht, so zieht sich auch hier ein Gedanke durch das Bild, aus welchem die Motive der Darstellung fließen. Ahnungslos über seine Zukunft und die ihm zu seiner Sendung verliehenen Kräfte, sitzt das Kind im Schooße der Mutter, die sich ganz seiner frommen Lernbegierde widmet. Noch liegt das Leben verschlossen vor ihm; doch nicht vor Johannes, dem es der Geist geoffenbaret und der, zu ihm vertrauensvoll emporblickend, mit sichrer Handbewegung sein prophetisches Wissen kund gibt; während der Heilige ihm gegenüber das Zeugniß für die Wahrheit desselben aus der im Evangelium niedergelegten Geschichte entnimmt, so daß Beide in dem Spruch sich vereinigen, der an dem Thronhimmel zu lesen ist: „Salve Mater Christi!" (Sei gegrüßt o Mutter des Gesalbten des Herrn!) Offenbar aber war die alte kirchliche Form der Anschauungsweise Raphael's fremd und unbequem. Das traditionelle Ideal sträubte sich gleichmäßig gegen das Leben, wie gegen die Gestalten, die in seiner Seele ruhten. Um so erwünschter mußte ihm die Aufgabe der Camaldulenser von S. Severo in Perugia kommen, eine Capelle a fresco auszuführen, wobei er nicht an rituale Formen und kirchliche und Schul-Ueberlieferungen gebunden war. Und wenn sich hier das heilige Lied zum Lobgesang der dreieinigen Gottheit steigerte, so gewann er zugleich mit der Freiheit der Auffassung und Darstellung, Gelegenheit und Muth, für Zeichnung und Charakteristik dem eignen, idealen Formensinn zu folgen.

Hatte Raphael in seinen bisherigen Bildern die Himmlischen uns im Erdenleben heimisch gezeigt, so erhob sich nun seine Phantasie über die Grenzen des Lebens und öffnete uns den Himmel, in welchem ehemalige Erdenbewohner die uns unsichtbare und unbegreifliche Gottheit schauen und für uns und mit uns zu ihr beten. Es sind die unter die Seligen und Heiligen aufgenommenen Ordensbrüder von Camaldoli, Maurus, Placidus Martyr, Benedictus, Romualdus, Benedictus Martyr und Johannes Martyr, die hier auf Wolkensitzen versammelt sind und emporschauen, wo Christus mit ausgebreiteten Armen sitzt und niederblickt voll Erbarmen und Liebe, über sich den segnenden Allvater, unter sich das Sinnbild des heiligen Geistes und um sich die geflügelten Boten des Himmels.*) Die Anordnung hat Raphael im Gedächtniß behalten, als er später im Vatican zu Rom tiefer in den christlichen Himmel einzudringen sich veranlaßt sah. In einem neuen und großen Styl sind die Gestalten gezeichnet, unvergleichlich in Tiefe und Wahrheit des Ausdrucks, von hoher Schönheit und doch noch höherer geistiger Bedeutsamkeit; dazu mit vollkommener Sicherheit und Freiheit ausgeführt. Wohl erinnern die leicht auf Wolken stehenden Engel noch an die Herkunft aus Perugino's Werkstatt, aber doch hat auch sie der neue Geist berührt und ihre Zierlichkeit zur Anmuth umgewandelt. Das ganze, dem Untergang leider unvermeidlich verfallene Gemälde hat seine gewichtigste Bedeutung darin, daß Raphael damit aus dem Kreis seiner Lieblingsaufgaben heraus auf ein Gebiet trat, das höher gesteigerte Kunstkräfte in Anspruch nahm.

Nach diesen Versuchen in größern Aufgaben kehrte Raphael gern zu der beschränkteren, der freien Phantasie aber günstigern

*) Gest. von J. Keller, der die zerstörten Theile des Bildes, namentlich Gott Vater nach der „Disputa" im Vatican ergänzt hat.

Form zurück. Die Madonna im Grünen zeigt zwar noch einige, vielleicht aus den vorhergehenden Arbeiten stammende Befangenheit; spricht uns aber doch wieder mit lebenswahren Beziehungen an. Unter blauem Himmel, in Gras und Blumen, mit der Aussicht auf blaue Berge, sitzt Maria mit ihrem Kinde und seinem Gespielen Johannes. Die starke Wendung von ihrer linken nach der rechten Seite verräth uns, daß Mutter und Kind so eben erst diese Stellung angenommen, veranlaßt durch den kleinen Johannes, der wiederum (wie im Bilde von Terranuova) mit einem prophetischen Spielzeug, einem aus Ruthen zusammengefügten Kreuz, herangekommen, das er knieend dem Freunde darreicht. Das Jesuskind, neben der Mutter stehend, von ihren niedergesenkten Armen mehr berührt als gehalten, greift mit der Rechten nach dem Kreuz. Ohne alle böse Ahnung begegnen sich Lust des Gebens und Freude des Empfangens und nur Maria sieht in stillen, nicht ahnungslosen Gedanken dem Spiele der Kinder zu. Sie trägt ein rothes Kleid und ist fast ganz mit einem lichtblauen Mantel bedeckt, während ihr Kind ganz, Johannes halb unbekleidet ist. Seelenlieblichkeit und Formenschönheit streiten in diesem Bilde um den Vorrang.*) In der Carnation ist Raphael mehr zum lichten Goldton zurückgekehrt, der ihm früher eigen war; die Behandlung ist glatt und klar; aber das Bild scheint durch Retouchen und theilweise Uebermalung gelitten zu haben. Am Brustsaum des Kleides steht neben einigen nicht zu deutenden Buchstaben die Jahrzahl MDV⊙I, womit wohl bezeichnet werden sollte, daß es 1505—1506 gemalt worden. — Das für Taddeo Taddei in Florenz ausgeführte Gemälde kam von den Erben des Senators Giovanni Taddei um 1661 durch Kauf an den Erzherzog Ferdinand

*) Gest. von Pietro Anderloni 1810 — Carlo Agricola 1812 — Jos. Steinmüller in Wien 1841.

Carl von Tyrol und nach dessen Tode in die Ambraser Sammlung bei Innsbruck, aus welcher es 1773 in die k. k. Sammlung nach Wien gebracht worden, wo es im Belvedere seine Stelle erhalten.

Bisher hat in diesen Schilderungen des heiligen Familienglücks der fromme Pflegevater noch keine Beachtung gefunden. Zum ersten Male tritt er auf bei der Madonna mit der Fächerpalme in der Sammlung des Lord Egerton in London, und zwar in einer offenbar mit einiger Verlegenheit ihm aufgedrungenen Rolle, indem er knieend dem Kleinen Blumen darreicht, die dieser mit kindlicher Freude hinnimmt. Das Bild hat seinen Namen von einer Palme, in deren Nähe Maria auf einer Bank sitzt und das Kind auf ihrem Knie mit einem Schleier umwunden hält. Man hat die Aussicht in ein weites, wohlbebautes Thal; im Vorgrund Gras und Blumen in Fülle.*)

Je mehr Raphael sich der Darstellung des vor allen erlesenen Gegenstandes widmete, je mehr sein innerstes Wesen Befriedigung darin fand, zu desto höherer Vollendung steigerte sie sich. War es doch, als sollte er der Welt zeigen, wie wenig Spielraum die wahre Kunst bedarf, um zu rühren, zu erfreuen und zu entzücken, wenn sie, statt in die Breite, in die Tiefe geht, wenn sie einfache, rein menschliche Verhältnisse in ihren mannichfachen Beziehungen zum Gemüth auffaßt und zugleich lebenswahr und schön uns vor Augen stellt. Die Madonna del Cardellino in der Tribune der Uffizien zu Florenz**) ist eine Caritas voll Innigkeit und Anmuth, ein Bild, das anzuschauen das Auge nicht müde wird, das wie mit dem Wohllaut süßen Gesanges in die Seele dringt und mit dem Ausdruck rein-

*) Gest. von Achille Martinet 1844 — von J. Raymond.

**) Gest. von Raphael Morghen 1814 — Achille Martinet 1838 — C. Frombeck 1849 — F. A. Krüger.

ster Empfindung sie fesselt. Wir befinden uns mit Maria im Freien; über einen von einem Gewässer durchflossenen Wiesengrund mit einigen leichtbelaubten Bäumen sieht man auf ferne, blaue Berge. Maria hat, wie gewöhnlich, ihr Gebetbuch mit sich genommen; aber eine Scene zwischen den Kindern, der sie mit herzlicher Theilnahme sich zuwendet, unterbricht ihre Andacht: Johannes hat einen Stieglitz gefangen, oder sonst woher erhalten, und zeigt ihn voll Vergnügen seinem Gespielen. Er hat ihn nach Kinderart etwas unsanft gefaßt in der Lust des Besitzes und der Besorgniß des Verlustes. Daran denkt das Jesuskind, das nun wohl bereits das zweite Lebensjahr zurückgelegt, nicht; es bedauert den armen Gefangenen, und wie zum Trost über den Verlust seiner Freiheit streichelt es ihn sanft über Kopf und Hals.

In der Anordnung dieses Bildes bewährt Raphael seine hohe Kunst, auf scheinbar ungesuchte, sich ganz von selbst ergebende Weise den architektonischen Anforderungen des Gleichgewichts vollkommen zu entsprechen; ebenso für alle Linien im Bilde solche Gegensätze zu wählen, die in sanfter Harmonie sich auflösen und damit den Eindruck wohlthuender Ruhe in der Bewegung geben. Dabei tritt ihm freilich jene Gefahr nahe, welcher der Schönheitssinn so leicht ausgesetzt ist, und vor der er, namentlich später, nie ganz sicher war. Wie wohlgefällig ist unbewußte Anmuth! Wie leicht aber kommt sie zum Bewußtsein und schädigt, ja verliert damit ihren Zauber! Der Christusknabe, wie er, auf dem Boden stehend, halb zurückgebogen, in den Schooß der Mutter sich lehnt, macht eine Bewegung, die an sich schön, auch noch die Schönheit der Körperformen so vollkommen entwickelt, daß diese Entwickelung fast als Beweggrund der Stellung erscheint. Ideale Schönheit, aber vereint mit der Wahrheit und Fülle des Lebens, herrscht in den Formen, denen

zugleich das Gepräge geistiger Reinheit aufgedrückt ist. Die Anordnung der Gewandung ist, wie bisher, sehr einfach, mit Vermeidung von Reichthum an Falten und Brüchen. Blond sind die Haare am nicht eingehüllten Kopf; goldtonig ist die Carnation mit sehr durchsichtigen Schatten, die inzwischen doch eine genügende Abrundung bewirken. Die Zeichnung ist bestimmt, ohne Härte; die Behandlung breit, wie gegossen, was von den frühern Bildern nicht gesagt, und vielleicht auf die Bekanntschaft mit der Frescomalerei zurückgeführt werden kann. — Das Bild hat im Jahre 1548 bei dem Zusammensturz des Hauses Nasi in Florenz, wo es war, starke Beschädigungen erlitten, die mit Geschick ausgebessert worden. Spätere Restaurationen, denen es unterworfen war, sind weniger sorgfältig damit umgegangen.

Zweimal schon war die Aufgabe an Raphael herangetreten, das Thema von der heiligen Jungfrau in hergebrachter altkirchlicher Weise und weiterer Ausführung zu behandeln. Er sah sich damit auf ein ihm fremdes Feld versetzt, und ist mit der Lösung nicht sehr glücklich gewesen. Zum dritten Male kam ihm ein ähnlicher Auftrag, und zwar von einer ihm befreundeten Familie (Dei in Florenz), den er vielleicht gern abgelehnt hätte, wie er ihn auch nicht vollständig ausgeführt hat. Die Madonna del Baldachino *) ist ein neuer Versuch, in die erstarrte Form einer rein symbolischen Darstellung der Madonna auf dem Thron mit nebenstehenden Heiligen, etwas lebendige Beziehung und Handlung zu bringen. Versammelt sind die Heiligen Petrus und Romualdus, Jacobus und Augustinus um den in der Mitte aufgestellten Thron; zwischen ihnen stehen zwei unbekleidete Engelknaben und stimmen — der Eine aus

---

*) Gestochen von G. Morghen — von Giov. Fosella.

dem Gedächtniß, der Andere auf das Notenblatt sehend — einen Lobgesang an; zwei größere (bekleidete) Engel schweben herab und schlagen den Vorhang des Thrones zurück; und wir sehen die heilige Jungfrau darauf, mit dem Kind auf ihrem Schooß. Sie belebt aber nicht der Gedanke an die Feierlichkeit, deren Gegenstand sie ist; in beglückter Bescheidenheit drückt sie das Kind, ihr Kind ans Herz; nicht für sie: — für das Kind ist der Thron errichtet; aber das Kind will und weiß nichts davon, will und weiß nur die Mutter; verwundert oder neugierig sieht es sich nach den Männern um, die umher stehen, von denen zwei — Petrus und Romualdus — mit einander sprechen, die andern sich weder um sich noch um es selbst und die Mutter bekümmern, und verlegen faßt es sich an der großen Fußzehe seines rechten Füßchens. Das Bestreben, die kirchliche Kunst aus den Banden der Ueberlieferung zu befreien ist unverkennbar, wenn es auch erst theilweis gelungen.

In natürlicher Anmuth, ohne conventionelle Segenspendung und feierliche Mienen, bewegen sich Mutter und Kind; in stark ausgeprägtem Gegensatz mit ihrer Seelenruhe, die mit Heftigkeit herabfliegenden Engel. Streng symmetrisch der Zahl nach sind die Figuren vertheilt; aber in Haltung, Stellung und Bewegung waltet Freiheit. Die Pyramidal-Anordnung, nachdem sie in der Madonna gegipfelt, erhält über den davon ausgeschlossenen Engeln eine zweite Spitze im Baldachin des Thrones.

Ueber die Heiligen ist Raphael auch in diesem Bilde noch nicht recht im Klaren; die Charaktere sind ohne innere Wahrheit, weder der uns anlächelnde Augustinus, noch der jugendliche Petrus mit seiner gewählten Attitude, noch einer der Andern. Doch sind die Formen dem Leben entnommen und individuell, während bei den Engeln und der Madonna das Ideal

maßgebend geblieben. Die Anordnung der Gewänder ist noch ziemlich einfach, die Madonna hat den Mantel über den linken Schooß, nicht über den Kopf geschlagen, Petrus den seinigen über die linke Schulter und um den Unterkörper; Augustinus nimmt seinen Bischofmantel zugleich mit dem Buch in die Höhe, so daß das schwarze Unterkleid sichtbar wird. Die Falten sind dick, ohne feine Brüche und gehen in breite Massen über. In der Carnation herrscht der Goldton; in den Gewändern sind — mit Ausnahme der changierenden Engelkleider — ganze Farben angewendet, ohne besondere Abtonung.

War Raphael in der „Madonna mit dem Stieglitz" und der „Madonna im Grünen" offenbar Eindrücken gefolgt, die die Compositionen Leonardo's und seine Weise der Ausführung und Ausschmückung auf ihn gemacht, so tritt in der Madonna del Baldachino der Einfluß Fra Bartolommeo's so entschieden hervor, daß man beim ersten Anblick sogar in Versuchung gerathen kann, das Bild diesem zuzuschreiben. Da übrigens dasselbe unvollendet geblieben, die Lasuren auch wohl theilweis weggewaschen sind, läßt sich über Zeichnung, Modellierung und Behandlung nicht mit voller Bestimmtheit sprechen.

Von den Erben Raphael's kaufte es der Kanzlei-Präsident Baldassare Turini in Pescia, und dort zu Ende des 17. Jahrhunderts (1697) der Großherzog Ferdinand von einer Familie Bonvicini, wodurch es in die Galerie Pitti kam.

Der Eindruck, den der Verlust eines Bildes von Raphael auf die Bewohner von Pescia machen mußte, konnte kein angenehmer sein, und mag sich auf verschiedene Weise kund gegeben haben. Eine solche Aeußerung ist uns erhalten und Gualandi theilt sie aus dem Mediceischen Archiv in seinen „Memorie di belle Arti IV," und Alfred Reumont im Kunstblatt 1847 (Nr. 46.) in deutscher Uebersetzung mit. Diese lautet:

„Hochzuverehrender Herr! In unsern Tagen hat zugleich mit der Habsucht auch die Ehrsucht bei den Menschen solche Fortschritte gemacht, daß solche, die von diesen schlimmen Untugenden beherrscht sind, nicht einmal den Tempel Gottes gescheut haben, indem sie zu namhaftem Nachtheil der Kirche verhandelten was Gott gehörte, wobei — den Abscheu zu mehren — jene ihren Beistand leisteten, deren Pflicht gewesen wäre, mit Leben und Habe Schutz und Abhülfe zu gewähren. Vor wenig Tagen wurde auf hinterlistige Weise das schöne Bild des Raphael von Urbino aus der Probsteikirche von Pescia weggenommen, — man kann sagen: gestohlen, nachdem der .... Raffaello Buonvicino es verkauft hatte. Dabei halfen ihm durch Zustimmung, Beistand und Theilnahme der .... Benedetto und .... Falconcini; den ganzen Schaden aber schreiben wir Letzterem, und nicht Andern zu. Hätte er gehandelt wie seine Pflicht war, so würde er sich bei dem Prinzen verwandt haben; durch diese Erfüllung seiner Schuldigkeit würde er sich großes Verdienst erworben haben, indem er den Werth des Bildes und dessen Unversetzbarkeit für die in solchen Nöthen sich befindende Kirche dargestellt hätte, wogegen jetzt seine Eigensucht ihn verleitet hat, das Interesse der Kirche fallen zu lassen, um sich die Gunst des Prinzen zu gewinnen. Wenn wir das Haus der Turini, reich, mit zwölf Söhnen bei Lebzeiten des Vaters, in unsern Tagen haben fallen gesehen, weil sie nur einen Altarapparat verkauften: was soll dann aus diesen ..... werden, welche, um zu ihren schnöden Zwecken zu gelangen, Christus und die Madonna, Engel und Heilige verschachert haben, indem sie — was die Sache entsetzlicher macht — einen privilegierten Altar beraubten, worüber nun manche Seelen noch im Fegefeuer verharren müssen, welche ohne solches Beginnen schon der ewigen Seligkeit genießen würden. Jene Menschen haben so

nicht nur den Zorn ihrer Mitbürger auf sich geladen, sondern auch Gottes Zorn, und die schmachvolle Handlung, deren sie sich schuldig gemacht, hat Mehren Anlaß gegeben, in Versen ihre Nichtswürdigkeit bekannt zu machen. Und damit empfehle ich mich zu Gnaden."

Nun! in Betreff des Fegefeuers wird der gnadenreiche Gott sich nicht hartherzig gezeigt haben! Wir aber wollen keinen Stein gegen den aufheben, der ein Gemälde Raphael's dem Oel- und Kerzendampf entrückt und aller Welt leichter zugänglich gemacht hat, als es in Pescia war.

In der Heiligen Familie Canigiani (in München), die von einem ähnlichen, nur noch härtern Loose — wie wir sahen — betroffen worden, erfuhr die Darstellung des mehrfach behandelten Gegenstandes eine neue Erweiterung. War bei der Madonna mit der Fächerpalme der Pflegevater hinzugekommen, so betheiligt sich nun auch die Großmutter Anna (oder — wie man gewöhnlich annimmt — St. Elisabeth) an der Freude über die Kinder. Das Motiv ist nicht neu: Johannes bietet dem Gespielen, der halb auf dem linken Knie der Mutter sitzt und sich mit seinem rechten Fuß auf ihren rechten gestellt hat, den Papierstreifen mit der Inschrift: „Agnus Dei"; der aber nimmt ihn nicht sowohl mit kindlichem Vergnügen, sondern indem er ihn um sein linkes Aermchen wickelt, wie es scheint, mit der Frage nach seiner Bedeutung hin. Anna, die zur Rechten der Tochter am Boden kniet und den Johannesknaben hält, sieht zu Joseph empor, der auf seinen Stab gestützt sehr gemüthsruhig zu den Kindern niederblickt, ihn zu lebhafterer Theilnahme anregend. Die Scene spielt im Freien, wo man über eine Wiesenlandschaft auf eine Ortschaft sieht, bei der der Maler — gleich wie früher bei ähnlicher Gelegenheit — sich Nazareth gedacht

16*

haben mag. Maria ist nicht ohne ihr Gebetbuch ausgegangen; aber das bedeutsame Spiel der Kinder hat auch hier ihre Andacht unterbrochen. In Betreff des Ausdrucks gehört dieß Bild nicht zu den besonders seelenvollen; aber dennoch liegt in den Blicken, die die beiden Kinder wechseln, ein wunderbarer Zauber, der ebenso uns an sie, als sie an einander fesselt, als ob sie sich zuerst erkannt und für's Leben gefunden hätten. Eigenthümlich ist diesem Gemälde die streng symmetrische und pyramidale Anordnung, welche letztre zu mildern, Raphael in den obern beiden Ecken je drei Engelköpfchen hatte niederschauen lassen, die eine ungeschickte Restauration ausgelöscht hat. Die Carnation ist noch im bisherigen Goldton mit leichtem Wangenroth gehalten; die Färbung im Ganzen von großer Wärme; die Gewänder graublau, gelb, roth; die Gewandformen zum ersten Male sehr reich; die Zeichnung des Nackten sehr zart gefühlt. Wollte man Anstoß daran nehmen, daß neben den bekleideten Erwachsenen die Kinder immer ohne Kleider sind, so dürfte man neben dem malerischen Interesse auch wohl des Umstandes sich erinnern, daß man im Süden die kleine Menschheit gern in paradiesischen Gewohnheiten läßt.

Wenn ich früher auf die Gefahren gedeutet, denen der Schönheitsinn im bewußten Bestreben ausgesetzt ist, so findet sich bei Raphael nun ein Beleg für meine Besorgniß in der Madonna aus dem Hause Colonna (in Berlin). Das Hauptmotiv, wie der Knabe im Schooß der Mutter liegt, und ihr ziemlich wild in den Brustsaum des Kleides faßt, mit dem Kopf gegen uns gewendet, ist sicher aus dem Leben genommen; ihre Bewegung aber, mit dem Kopf rechts nach dem Kind, das sie mit der Rechten unterstützt, und mit der Linken, die das unzertrennliche Gebetbuch hält, vom Körper ab nach der linken Seite, ist in einer Weise graziös, als sei ihr diese Haltung nicht natürlich,

sondern als besonders schön anempfohlen. Auch bei diesem — freilich unvollendeten — Gemälde hat Raphael in der Carnation den Goldton beibehalten.

Nach Ausführung einiger kleinen, früher angeführten Madonnenbilder sammelte sich Raphael zu einem Gemälde, das unter allen allein im Stande gewesen, ihm den Beinamen des „göttlichen" zu erwerben: es ist bekannt unter dem Namen Belle Jardiniere und befindet sich im Louvre zu Paris. Auf einer Steinbank zwischen Blumen und Gras (daher „Jardiniere") in einer Landschaft mit fernen Bergen und dem nahen Nazareth, sitzt die heilige Jungfrau, nach ihrer rechten Seite gewendet, wo der etwa zweijährige Christusknabe steht, mit dem linken Arm auf ihren Schooß sich lehnt und mit dem Ausdruck beseligter und beseligender Liebe zu ihr aufblickt, während ihre Augen mit wonnevollen Blicken voll Innigkeit und Demuth den seinigen begegnen. Wie in Andacht vor diesem wechselseitigen Erguß höchster Seelenreinheit und Güte ist der Johannesknabe in's Knie gesunken und sieht, mit der Rechten auf ein Kreuz gestützt, zu Beiden hingebend empor. Es ist das Loblied einer heiligen Liebe unschuldvoller, in vollendeter Schönheit verkörperter Seelen; in jeder Linie und Bewegung bezaubernde Anmuth und dennoch ein Bild aus dem wirklichen Leben, Wahrheit und unbewußte wie ungesuchte Natürlichkeit durch und durch, menschlich und göttlich zugleich, wie kein anderes. Im warmen Goldton ist die Carnation, in ganzen Farben die Gewandung gehalten. Absichtslos und weniger streng, aber ohne Verstoß, ist die pyramidale Anordnung; voll, fein und von idealer Schönheit sind die Formen; vollkommen ist die Zeichnung, die Modellierung leicht mit durchsichtigen Schatten, wie sie das Licht im Freien bedingt; breit und glatt und sehr ausgeführt die technische Behandlung. In diesem Bilde hat sich der Himmel auf die Erde

gesenkt, und Heiligkeit, Seelenreinheit und göttliche Güte haben menschliche Gestalt angenommen und sie verklärt. Höher in lyrischer Begeisterung konnte Raphael's Genius sich schwingen — lieblicher, inniger und wahrer hat er in keinem andern Madonnenbilde zum Herzen gesprochen!

— — — —

IV.

Raphael unter Julius II. in Rom.

1508 bis 1513.

Während Raphael darauf bedacht war, sich einen größern Wirkungskreis in Florenz zu verschaffen, ward er plötzlich in den größten berufen, den überhaupt die Zeit ihm bieten konnte: er erhielt im Auftrag des Papstes die Einladung nach Rom zu künstlerischen Arbeiten im Vatican. Welcher Fürsprache er dieselbe zu verdanken hatte, ist nicht mit Gewißheit ermittelt, da er in Rom und am römischen Hofe mehr als einen einflußreichen Freund besaß. Vasari schreibt das Verdienst dem Baumeister des Papstes, Donato Bramante, zu, der — aus Urbino gebürtig *) — für Raphael als für einen Landsmann schon besonderes Interesse haben konnte. Wie dem sei: Raphael folgte dem Rufe und ging um die Mitte des Sommers 1508 nach Rom.

Wir werden uns schwerlich eine genügende Vorstellung von dem Eindruck machen können, den Rom, wie es damals war, auf Raphael hervorbringen mußte. Wie wenige Jahrzehente

*) Er war eines Landmanns Sohn, dem ein kleines Bauernhaus in der Nähe von Urbino gehörte. S. Pungileoni, memoria intorno alla vita di Donato Bramante. Roma 1836. p. 9.

haben in unsern Tagen das Aussehn der Weltstadt so wesentlich verändert, daß man bei jeder Wiederkehr dahin entschwundene Herrlichkeit, erloschene Eigenthümlichkeit zu beklagen hat, und zwar ohne daß gewaltsame Zerstörungen, wie in frühern Jahrhunderten, stattgefunden!

Was aber war Rom selbst noch zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, da auf der Höhe des quirinalischen Hügels der mächtige Sonnentempel des Aurelian noch stand, von dessen Größe und Formenreichthum ein riesiges Gesimsstück im Garten des Palastes Colonna Zeugniß gibt, das gegenwärtig dort gleich einem ungeheuern Felsblock auf der Terrasse liegt, die einst die Stufen zum Tempel trugen; als Paul V. noch nicht mit kalter Hand den herrlichen Tempel der Minerva im Forum des Nerva zerstört, um die Säulenschäfte bei seiner Wasserleitung auf dem Janiculus zu verwenden; und da an der Basilica Constantin's das ungeheuere Gewölbe noch auf der Säule ruhte, die derselbe Papst wegnehmen und auf dem Platz von S. Maria maggiore aufstellen ließ, als Untersatz für eine Madonnenstatue; als der Palazzo Farnese noch nicht gebaut war und das Colosseum, das ihm das Baumaterial liefern mußte, noch in alter Pracht und Herrlichkeit das Staunen der Welt erregte; als die Thermen des Diocletian noch nicht der Kirche S. Bernardo Bausteine und ihre 200 Granitsäulen an Privatgebäude der Stadt abgeliefert; die Thermen Constantin's noch nicht dem Palazzo Rospigliosi hatten weichen; die Thermen des Titus ihre reichgeschmückten Räume noch nicht zu Pulvermühlen hatten hergeben müssen. Noch prangte im Corso der Triumphbogen des Marcus Aurelius, den Alexander VII. — 1656 zu Gunsten der Pferderennen im Carneval — niederreißen ließ; noch war der „Tempel der Venus und des Cupido *) nicht in Stücke geschlagen und zur

*) Thermen des Kaisers Alexander.

Vorhalle von S. Croce in Gerusalemme verwendet, noch das Pantheon weder seines Bronceschmucks beraubt, noch durch die lächerlichen Glockenthürmchen (Bernini's) entstellt worden; noch war der Pons Palatinus nicht eingestürzt; die Porta Portese nicht der Erde gleich gemacht; der Circus Flaminius war noch großentheils erhalten und unversehrt stand noch das erhabene Denkmal altchristlicher Baukunst, die Basilica des heiligen Paulus, und eine Unzahl Kirchen aus frühern Jahrhunderten, die nach und nach der modernen Baulust und ihrem üppigen Geschmack zum Opfer gefallen sind. Doch wie wäre es möglich, ein vollständiges Bild zu entwerfen von der ergreifenden Herrlichkeit, die — ungeachtet der Verheerungen durch die Zeit und durch fremde und einheimische Barbarenhände, und in Verbindung mit dem was heut davon noch übrig ist, und alle Welt — sei's aus Italien, oder von jenseit der Berge, oder von jenseit des Meeres — in stummes Erstaunen versetzt, — zur Zeit als Raphael dahin kam, noch über der Stadt der Cäsaren ausgebreitet war?

Wie mächtig aber auch von dieser Seite die Eindrücke auf Raphael's empfängliches Gemüth sein mußten: neben den erhabenen Denkmalen aus längst verklungenen Tagen trat mit nicht minderer Gewalt die Gegenwart an ihn heran, bewegt von einem neuen Geiste und zu neuen und großen Zielen hingeführt.

Auf dem Stuhle Petri saß der gewaltige Kirchenfürst, dem gleich den Päpsten alter Zeit wieder einmal große, obschon mehr weltliche, als geistliche Gedanken die Seele füllten, der lieber das Schwert als das Kreuz in der Hand hielt, und der an der Spitze eines kampflustigen Heeres Umbrien, die Marken und Bologna, die von der päpstlichen Herrschaft sich losgesagt, unterworfen und dem Kirchenstaat wieder einverleibt hatte, ohne einen Augenblick seine friedlichen Unternehmungen aus den Augen

zu verlieren. Julius II., erfüllt von der Größe seiner Aufgabe, die Macht und das Ansehn des Papstthums zur Grundlage einer unumschränkten weltlichen Gewalt zu machen, schonungslos in Verfolgung seiner Pläne, die er — einmal gefaßt — mit leidenschaftlicher Hast zur Ausführung drängte, was ihn selbst wider Willen zur Achtung des stolz ihm entgegentretenden Genius eines Michel Angelo zwang, hatte kaum seine politischen Unternehmungen mit glücklichem Erfolg gekrönt gesehen, als er an eine dauernde Verherrlichung seines Pontificats dachte, zu welcher die schönen Künste ihm behülflich sein sollten.

Schon gleich beim Antritt seiner Regierung hatte Julius den Baumeister Giuliano da San Gallo, den er noch von frühern Zeiten her kannte, als er ihm den Auftrag gegeben, das von Martin V. angelegte Castell in Ostia auszubauen, von Florenz nach Rom berufen, um den Plan einer Erweiterung des vaticanischen Palastes mit ihm zu besprechen. Durch San Gallo auf Michel Angelo aufmerksam gemacht, hatte er auch diesen in seine Nähe gezogen und ihn mit der Ausführung eines colossalen Grabdenkmals beauftragt, das er sich in der Kirche des heiligen Petrus errichten wollte. Diese altehrwürdige Basilica war bereits unter Nicolaus V. von der Neuerungssucht mit Zerstörung bedroht worden; doch war man nicht über den Unterbau der Tribune hinter der alten Absis hinausgekommen. Julius nahm den Plan, durch dessen Ausführung er den geeignetsten Platz für Aufstellung seines Grabmals zu gewinnen hoffte, wieder auf, beauftragte aber, da er neben San Gallo auch Bramante in seinem Dienst hatte, beide Architekten mit Ausarbeitung desselben. Beide begegneten sich in ihren Vorschlägen darin, daß sie dem Papst riethen, den ganzen alten Bau niederzureißen und einen ganz neuen nach den Prinzipien der modernen Architektur an seiner Stelle aufzuführen; beide legten ihre

Entwürfe eines Neubaus dem Papste vor, und da sich dieser für Bramante entschied, verließ San Gallo die Stadt. Bramante war nun alleiniger Baumeister des Papstes und wußte sich mit seinem Werth und Verdienst als Künstler, zugleich aber auch, dem Ungestüm des mächtigen Herrn gegenüber, mit großer Klugheit und Geschmeidigkeit bis zu seinem Tode in der bevorzugten Stellung zu erhalten.

Nach beendigtem Feldzug 1506 ging Julius sogleich an die Ausführung der längst gefaßten Pläne. Was Nicolaus V. begonnen, was theilweise von Sixtus IV. und Alexander VI. wieder aufgenommen worden: die Vergrößerung des Vaticanischen Palastes und der Bau der Peterskirche, sollte keinen weitern Aufschub erleiden. Der große Hof des Palastes sollte von drei Seiten durch Loggien eingeschlossen, dann aber die Villa Innocenz VIII., die durch ein kleines Thal vom Palast auf ungefähr eintausend Schritte getrennt war, mit demselben durch einen Zwischenbau verbunden werden. Bramante ebnete das Terrain in ein tiefer und ein höher gelegenes, richtete das untere zu einem ungefähr 300 rh. F. breiten Hof für Turniere und andere Festspiele, das obere zu einem Garten ein und führte stattliche Terrassen und Treppen zwischen beiden auf. Diese Innenräume wurden von der untern Seite durch den Palast, von der obern durch ein an die Villa stoßendes Belvedere begrenzt, von beiden Langseiten aber durch corridorartige Zwischenbauten mit offenen Arcaden und geschlossenen Galerien eingefaßt.

Mit nicht geringerer Hast, als dieser Bau gefördert werden mußte, ward die alte Peterskirche niedergerissen und der ungeheuere Neubau begonnen und gefördert; denn der Statthalter Gottes versagte jeder Macht auf Erden das Recht, der seinigen Grenzen zu stecken und wollte, was auf sein Gebot begonnen

worden, vollendet vor sich sehen. — Nimmt man nun hinzu, daß Bramante eben erst das Heiligthum von S. Pietro in Montorio aufgeführt, daß gleichzeitig mit dem Bau von St. Peter die Kirchen Sta. Maria di Loreto, S. Eligio, Sta. Maria di Quercia; die Paläste des Cardinals von Corneto, des Agostino Chigi u. m. a. in Angriff genommen waren, daß mehre neue Straßen innerhalb der Stadt angelegt wurden, so wird man sich wenigstens annähernd einen Begriff von dem Eindruck einer so energischen Bauthätigkeit in Rom machen können.

Dazu kamen nun die eifrig betriebenen Ausgrabungen von Schätzen antiker Plastik. Im J. 1506 war die Gruppe des Laokoon in den Ruinen der Thermen des Titus aufgefunden und von dem Papst erworben worden, um sie mit andern Sculpturen im Neubau des Vaticans aufstellen zu lassen. Weitere Nachforschungen in den übrigen Thermen, in den Kaiserpalästen und kaiserlichen Villen lieferten überraschend reiche Ausbeute, so daß gleichsam eine Saat von Marmorwerken ans Licht kam, deren Ernte wir gegenwärtig in den vaticanischen Sammlungen anstaunen.

Dabei war die lebende Kunst mit ihren Meistern der Bildnerei keineswegs hintangesetzt. Wurde auch Jacopo Sansovino vorzugsweise mit Restauration der Antiken beschäftigt, da er eine hervorragende Befähigung gerade dafür zeigte: so hatte dafür sein Meister, Andrea da Monte Sansovino, Aufträge vom Papst und einigen Großen in Rom, deren Ausführung durch den darin bethätigten classischen Formen- und Schönheitsinn die Bewunderung aller Freunde ächter, alter Kunst sein mußte und immer bleiben wird. Man denke nur an die auf Befehl Julius II. von ihm für S. Maria del Popolo gearbeiteten Grabmäler des Cardinals Ascanio Maria Sforza Vis-

conti von 1505 und des Cardinals Girolamo Basso, des Schwestersohnes Sixtus IV. von 1507! und man wird nicht wissen, ob man daran das feine Gefühl für architektonische Proportionen, das klare Verständniß der Antike, oder die freie, vom christlichen Princip beseelte, selbständige, schöpferische Kraft mit größerer Freude betrachten soll. Gedenkt man nun vollends der Marmorblöcke, die — zum Theil schon bearbeitet — seit 1505 in der Werkstatt Michel Angelo's lagen für das colossale Grabmal Julius II., für seine funfzig theils überlebensgroßen Statuen, sowie für seine architektonischen Gliederungen und Ornamente: so wird man inne, daß der Papst auch die Bildnerei, gleich der Baukunst, zu Werken unvergänglichen Ruhmes anregen wollte.

Nur ein neuer, in brennender Kunstbegeisterung gefaßter Plan konnte ihn bestimmen, bei den Arbeiten für sein Grabmal eine Unterbrechung eintreten zu lassen. Die von Sixtus IV. erbaute und nach ihm benannte Capelle im Vatican war an den Wänden von Luca Signorelli, Sandro Botticelli, Cosimo Roselli, Pietro Perugino, Domenico Ghirlandajo, Bartolommeo della Gatta und Arrigo Fiammingo mit Geschichten des Alten und des Neuen Testaments bereits gegen Ende des vorigen Jahrhunderts a fresco ausgemalt worden. Julius wollte dem Werk die Krone aufsetzen durch Ausschmückung der Decke und der obern Wandflächen und erkor für dieses Werk den Mann, dem er den Meißel in die Hand gegeben zum Grabdenkmal, und für dessen Befähigung als Maler bis jetzt nichts sprach, als ein mit Kreide gezeichneter Carton. Man erzählt sich, der Papst habe die Wahl auf Anrathen Bramante's getroffen, der damit nichts Geringeres im Sinn gehabt, als den stolzen Michel Angelo an der Unmöglichkeit, seine Aufgabe zu lösen, zu Grunde gehen zu sehen. Gegenüber einer so

entehrenden, Bramante's unwürdigen Verdächtigung wollen wir viel lieber annehmen, daß der durchdringende Blick des Papstes den rechten Mann für seine Zwecke erkannt, und daß sein durchgreifender Wille ihn an die Stelle gesetzt, wo er — was kein Andrer vermocht hätte — der christlichen Kunst ihren erhabensten Ausdruck gegeben. Auf den Ruf des Papstes Julius war im Frühjahr 1508 Michel Angelo von Florenz nach Rom gekommen und hatte am 10. Mai d. J. seine Deckengemälde in der Sistina mit der Scheidung von Licht und Finsterniß begonnen.

Aber auch damit war der Unternehmungsgeist des Papstes noch nicht befriedigt. Da er in apostolischer Entrüstung die Räume, in denen Alexander VI. sein ruchloses Leben geführt, nicht einmal betreten, geschweige bewohnen wollte, hatte er die Zimmer des obern Stockwerks über dem Appartamento Borgia zu seiner Wohnung bestimmt. Einige derselben waren schon unter Nicolaus V. und Sixtus IV. durch Pietro della Francesca, Bramantino aus Mailand, Luca Signorelli und Bartolommeo della Gatta ausgemalt worden, ja in noch früherer Zeit hatte Fra Giovanni da Fiesole in der kleinen Palastcapelle daselbst die Geschichten der Heiligen Stephanus und Laurentius, und in der nachmals von Paul III. um einer Treppenanlage willen zerstörten Capelle Eugen's IV. Darstellungen aus dem Leben Jesu, nebst vielen Bildnissen an die Wände gemalt. Für die Ausschmückung der noch übrigen Räume hatte Julius Antonio Razzi von Siena und Pietro Perugino von Florenz nach Rom berufen, und beide hatten gleichzeitig mit Michel Angelo ihre Arbeiten begonnen.

Sei es nun, daß die Art dieser Meister dem Geschmack und der Geistesrichtung des Papstes nicht entsprach und er sich deßhalb nach andern Kräften umsah; sei es, daß er durch die Her-

zogin von Urbino, „Präfectin von Rom", und seine nahe Verwandte, oder — wie Vasari will — durch seinen Baumeister Bramante, oder, was ebenso wahrscheinlich ist, durch Perugino, vielleicht auch durch alle zugleich, auf das seltene und in durchaus neuer und erfreulicher Weise entwickelte Talent Raphael's aufmerksam gemacht worden war: kurz, Raphael wurde in seinem Auftrag eingeladen, nach Rom zu kommen und in seine Dienste zu treten.

War Schreck oder Freude die erste Empfindung bei dieser Botschaft? — Wir wissen es nicht. Wir wissen nur, daß Raphael ihr folgte, und mit Zurücklassung mehrer unvollendeter Gemälde im Sommer 1508 nach Rom ging. Er ward liebreich vom Papst aufgenommen, aber nicht ohne alles Bedenken über die Jugend des Künstlers, des „ragazzo" (wie ihn nach der ersten Begegnung sein neuer Beschützer nannte), der neben altbewährten Meistern sich in Lösung großer und schwieriger Aufgaben versuchen sollte. Dennoch wies er ihm eine Wand an in dem Saale, in welchem Antonio Razzi mythologische Gegenstände an die Decke malte. Es ist dieß die Sala della Segnatura, bestimmt zur Kanzlei, in welcher die päpstlichen, auf die höhern, geistigen Interessen der Christenheit bezüglichen Verordnungen und Breve's ausgefertigt wurden, (oder werden sollten). An dieser bedeutungsvollen Stelle sollte Raphael Zeugniß ablegen von den Gaben seines Geistes, von seinen künstlerischen Fähigkeiten und dem Grade ihrer Ausbildung!

Was hatte er bis jetzt gethan, das ihm Selbstvertrauen genug geben konnte, mit seinen Leistungen sich neben die Werke der ältern, ruhmgekrönten Meister zu stellen? Welchen kleinen Raum füllten seine Madonnen und Heiligenbilder neben den Wandflächen der Sistina und der vaticanischen Prachtsääle! Den großen und reichen geschichtlichen Darstellungen aus dem Alten

und Neuen Testament hatte er nichts entgegenzusetzen, als die einzige „Grablegung" mit wenigen, nicht einmal lebensgroßen Figuren; und mit Michel Angelo, dessen übermächtiges Talent er bereits in Florenz kennen gelernt, in die Schranken zu treten, konnte er sich nur auf den Versuch stützen, den er in der Frescomalerei und mit einer etwas über seine bisherigen Grenzen hinausgehenden Composition in S. Severo zu Perugia gemacht. — Nicht das, was er bisher geleistet, gab ihm den Muth, der schweren, ihm gestellten Aufgabe sich zu unterziehen: das Bewußtsein der in ihm ruhenden, und durch die mächtigen Eindrücke der neuen Umgebung gehobenen schöpferischen Kräfte, erschloß ihm — wie ein warmer Frühlings-Sonnenschein den Sommer verkündet und bringt — den Blick in die Zukunft und gab ihm die Zuversicht auf eine unerschöpfliche, unbeschränkte künstlerische Wirksamkeit.

Es fehlen uns alle Nachrichten über die Entstehungsgeschichte der in den Stanzen des Vaticans von Raphael ausgeführten Werke; und nichts charakterisiert so scharf den Unterschied zwischen dem heutigen und dem frühern Kunst-Interesse, als daß Vasari, „der Vater der neuern Kunstgeschichte," dem jedenfalls authentische Quellen offen standen, nicht nur darüber gänzlich schweigt, sondern selbst um den Inhalt jener tiefsinnigen Bilder so wenig sich bekümmert, daß er ihnen die verworrenste Auslegung gibt! Und so wissen wir nicht, ob Raphael ein Programm dafür erhalten, und welchen Antheil der Papst, oder Gelehrte seines Hofes, oder er selbst daran gehabt; wir werden aber leicht den innern Zusammenhang zwischen den einzelnen Bildern, wie eine das Ganze leitende Idee, und ebenso in der Wahl der Gegenstände den durch keine Gelehrsamkeit zu erlangenden oder zu ersetzenden Sinn für künstlerische Darstellbarkeit erkennen, und darum schwerlich irren, wenn wir in dem Vollender der

Werke auch ihren Schöpfer sehen, wie wenig auch seine voraus-gegangenen Arbeiten als Vorbereitung dafür erscheinen mögen.

Gewiß ist, daß Raphael in der Stanza della Segnatura mit dem unter dem Namen der „Disputa“ bekannten, der Theologie gewidmeten Bilde, seine Laufbahn in Rom und im Vatican eröffnet hat. Vasari freilich läßt ihn mit der „Schule von Athen,“ die er als „Vereinigung von Theologie, Philosophie und Astrologie bezeichnet, den Anfang machen. Wir werden später bei diesem Bilde sehen, wie wenig genau der Geschichtschreiber es betrachtet hat; sonst müßte er auch nothwendig den ungeheuern Unterschied in Composition, Zeichnung, Colorit und Ausführung wahrgenommen haben, durch welchen die „Schule von Athen“ als das spätere, vollendetere Werk dasteht.

Schon ein Blick auf das umfangreiche Gemälde, das Himmel und Erde vor uns aufschließt, und den wesentlichsten Inhalt der kirchlichen Glaubenslehre anschaulich darstellt, zeigt uns den überraschenden Fortschritt, den Raphael in seiner künstlerischen Entwickelung gemacht, wie rasch sein Genius an der Sonne Roms gereift. Dennoch dürfen wir uns nicht vorstellen, daß ihm die Lösung seiner Aufgabe ein Kinderspiel gewesen. Von den vielen Vorbereitungen zu diesem Bilde, von den Anstrengungen, die er es sich kosten ließ, das Rechte zu treffen, zeugen die vielen Entwürfe und Studien, die sich noch erhalten haben und großentheils in England zu finden sind. In der königl. Privat-Sammlung zu Windsor-Castle sieht man den ersten, noch sehr abweichenden Entwurf: oben Gott Vater, darunter Christus in einer kreisrunden Glorie, rechts Maria und zwei Heilige, dann in der Mitte des Bildes zwei andere Heilige, ein Engel links neben ihnen, der nach oben zeigt und dann noch zwei andere Heilige, (muthmaßlich die vier Evangelisten). Unten endlich auf einer Terrasse 12 Figuren und über ihnen, auf einer

Wolke stehend, eine allegorische weibliche Figur, die nach dem an einer Säule befestigten päpstlichen Wappen zeigt. — Eine leichte Skizze zum ganzen Bilde besitzt das britische Museum; den ersten Entwurf aber zum untern Haupttheil, den beiden Gruppen der Kirchenväter, 9 links, 11 rechts, Mr. Reiset in Paris. Zur untern linken Seite findet sich eine Federzeichnung, 17 nackte Figuren, in der Sammlung des Städel'schen Instituts zu Frankfurt a. M.; eine andere Federzeichnung, ebenfalls zur linken Seite, mit 20 Figuren in der Esterhazyschen Sammlung; eine dritte zu derselben Seite, mit 19, aber bekleideten Figuren in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht in Wien. Von vielen zerstreuten Blättern mit Studien zu einzelnen Figuren läßt sich schwerlich nur einigermaßen genügende Nachricht geben; nicht gerechnet, daß hier vielfältig Copien mit unterlaufen. — Nebenbei sei bemerkt, daß gerade auf den Blättern zur Disputa die poetischen Versuche Raphael's niedergelegt sind, von denen später die Rede sein wird und die uns den Beweis an die Hand geben, daß ihm das Dichten mehr Mühe gemacht, als das Zeichnen und daß es ihm bei weitem weniger gelungen ist.

Im Laufe des Jahres 1509 war das Gemälde vollendet, und so groß war bei seinem Anblick die Ueberraschung und Freude des Papstes, daß er sogleich beschloß, nicht nur die in der Stanza della Segnatura von Antonio Razzi eben erst gemalten Deckenbilder, sondern auch die oben erwähnten Gemälde ältrer Meister in den andern Stanzen herunter schlagen zu lassen und die Ausmalung sämmtlicher Räume Raphael zu übergeben. — Dieß nun scheint mir der Zeitpunkt zu sein, in welchem Raphael den in der Stanza della Segnatura nur erst aus seinem Keim entwickelten Gedanken zu einer großen, in sich geschlossenen, bedeutungsvollen Conception ausgearbeitet hat. Ich werde in einem folgenden Abschnitt sie ausführlich darzulegen versuchen

und begnüge mich hier als die Grundidee derselben die Verherrlichung der Kirche Christi in der Geschichte seiner Stellvertreter auf Erden zu bezeichnen.

Zu den der Vernichtung überwiesenen Bildern gehörten auch jene Deckengemälde, mit deren Ausführung Perugino beschäftigt gewesen, während sein junger Schüler im Zimmer nebenan die „Disputa“ malte. Es waren die Gestalten von Gott Vater, Christus, Engeln und Aposteln in herrkömmlicher, verlebter Form. Nur lose konnte sie Raphael mit seinem Gedanken in Verbindung bringen; aber er that es aus achtungsvoller Rücksicht auf seinen Meister und wehrte ihrem Untergang, so daß sie noch bis heut an der ursprünglichen Stelle stehen. Auch von Razzi's Arbeit rettete er die geschmackvolle Eintheilung der Decke, ließ nur die acht Rundbilder herausschlagen, die verbindenden Felder aber mit Arabesken und mythologischen Figuren bestehen.

Hatte nun Raphael zur umfassendsten Bezeichnung der geistigen Interessen, für welche in der Stanza della Segnatura gesorgt werden sollte, Theologie, Philosophie, Jurisprudenz und Poesie erwählt, so schrieb er gewissermaßen deren Namen an die freigewordenen runden Räume der Decke in allegorischen Figuren und verband sie durch vermittelnde Darstellungen mit den Hauptbildern an den Wänden. Von diesen letztern entsprach die „Disputa“ der „Theologie“; zur „Philosophie“ malte er die „Schule von Athen“; zur „Poesie“ den „Parnaß“; zur „Jurisprudenz“ die „Einsetzung des bürgerlichen und des canonischen Rechts“, nebst einigen auf die Rechtspflege bezüglichen Allegorien.

Mit den Arbeiten in der Stanza della Segnatura, deren Beendigung in das Jahr 1511 fällt, und bei denen er sich mehrfach schon fremder Hülfe bedienen mußte, um den drängen-

den Anforderungen des Papstes zu genügen, hatte Raphael nicht allein alle Schwierigkeiten des künstlerischen Schaffens und Ausführens überwunden und die vollkommenste Meisterschaft erlangt, sondern auch den Styl seiner Zeichnung wesentlich vergrößert. Dazu hatten nicht allein Rom und die in immer wachsender Anzahl ausgegrabenen Schätze antiker Plastik gewirkt, sondern vor Allem unzweifelhaft die Deckengemälde Michel Angelo's in der Sistina, die im Herbst 1509 zum ersten Male von den Gerüsten befreit der staunenden Welt gezeigt wurden. Welch' eine weite Kluft schied sie von den untern Bildern der ältern Meister! Jahrhunderte schienen dazwischen zu liegen und jenseits eine Geistesarmuth und Formendürftigkeit, bei denen noch heut jeder Künstler sich fragen muß, ob er mit seinem Denken und Thun ihnen näher stehe, oder dem Reichthum, der Stärke und Tiefe der Gedanken und der Formengröße Michel Angelo's? Was in Raphael noch aus seiner Lehr- und Frühzeit übrig geblieben, und der veralteten Kunstanschauung angehörte, — auch der letzte Rest mußte vor diesen gewaltigen Offenbarungen des neuen Geistes der Zeit und der Kunst zu Boden fallen. In voller Klarheit trat diese Wirkung an der „Schule von Athen" zu Tage, dem Werke das unbedingt, den höchsten Anforderungen der Kunst entsprechend, als sein herrlichstes und vollendetstes Werk in den Stanzen des Vaticans gepriesen werden muß, bei welchem wir uns aber auch an Raphael's eigne, von Condivi im Leben Michel-Angelo's aufbewahrte Worte erinnern dürfen: „daß er sich glücklich schätze, zu des Michel-Angelo Zeiten geboren zu sein, da er durch ihn eine andere Art, als die der alten Meister habe kennen lernen."

Raphael beschränkte sich indessen nicht auf die Ausführung der vaticanischen Wandgemälde, wie umfangreich sie auch sind: wir finden ihn gleichzeitig vielfach beschäftigt vor der Staffelei

in seiner Werkstatt. Für die von Sixtus IV. erbaute Kirche S. Maria del Popolo in Rom malte er — wahrscheinlich im Auftrag des Cardinals Riario — ein Madonnenbild, das unter dem Namen der Madonna di Loreto bekannt ist, weil es später in den Schatz dieser Kirche gekommen. Drei kleinere Madonnenbilder fallen in dieselbe Zeit, die „Madonna aus dem Hause Alba", ein Rundbild für die Kirche der Olivetaner in Nocera de' Pagani gemalt; ferner das unter dem Namen der „Vierge au linge" im Katalog der Louvre-Galerie aufgeführte Bild der heiligen Jungfrau mit dem Diadem. Ebenfalls gleichzeitig dürfte das reizende Gemälde der Madonna Aldobrandini sein, das gegenwärtig im Besitz des Lord Gravagh ist. Zu einem Staffeleibild von größerem Umfang wurde er veranlaßt durch den Geheimschreiber des Papstes, Sigismondo Conti aus Foligno, der ihn zu bestimmen wußte, für die von der Familie Conti in Foligno gestiftete Klosterkirche der heiligen Anna ein Altarbild zu malen, das nach mancherlei Schicksalen in der vaticanischen Gemälde-Galerie als „Madonna di Foligno" aufbewahrt wird.

In den ersten Jahren seines römischen Aufenthaltes malte Raphael auch einige Bildnisse, von denen wir wenigstens eines kennen, das gleich den Werken seiner schöpferischen Phantasie, und durchdrungen von demselben Geiste historischer Auffassung zu den bedeutendsten, theilweis unübertrefflichsten Leistungen der neuern Kunst gezählt werden muß: das wunderbare Bildniß des Papstes Julius, die Perle des Palastes Pitti. Einige andere Bildnisse aus der Zeit, darunter sein eignes, sind verschollen; erhalten aber ist das, mit dem Namen „Raphael's Geliebte" bezeichnete Frauenbildniß in der Galerie des Palastes Barberini in Rom, das ein halbbekleidetes, in üppiger Jugendfülle prangendes Mädchen darstellt, mit dem Ausdruck

eines überwiegend sinnlichen Charakters. Da sich nun auf einzelnen Studien und Entwürfen zur Disputa mehre Sonette von Raphael's Hand finden, die unverkennbar von ihm herrühren und auf ein sehr feuriges Liebesverhältniß sich beziehen, so hat man sie mit jener „Geliebten Raphael's“ in Verbindung gebracht, an deren goldner Armspange er seinen Namen geschrieben, und zu der er, wie Passavant sagt, (I. p. 170) bald nach seiner Ankunft in Rom eine so starke Neigung faßte, daß sie erst mit dem Ende seines Lebens erlosch, und die aller Welt unter dem Namen der Fornarina bekannt ist.

Nicht jeder Künstler ist ein Meister des Wortes, wie seines besondern Berufs, und auch Raphael darf auf den Ruhm eines Dichters keinen Anspruch machen. Sind aber diese Sonette, als Herzensergießungen eines so bedeutenden Menschen von hohem Interesse, so sind sie es noch besonders wegen der, nach meiner Ansicht falschen, Deutung, die man ihnen gegeben. Ich theile sie daher (zur Bequemlichkeit der Leser, in deutscher Uebersetzung *) mit, um meine Bemerkungen daran zu knüpfen.

1.

O holde Rückerinnrung, süßes Denken
An den Besuch, der, ach! mit seiner Schwere
Der Trennung doch mich läßt, wie wer im Meere
Den Stern verlor, soll ich ihr Glauben schenken.

---

*) Der italienische Text lautet:

I.

Un pensier dolce e rimembrar e godo
Di quello assalto, ma più grave el danno
Del partir, ch'io restai como quei c'anno
In mar perso la stella, s'el ver odo.

O Zunge laß dich länger nicht beschränken,
Zu sagen, wie mit Trug das Herz versehre,
Mit unerhörtem, Amor, Schmerzen mehre,
Und wie ich ihm doch Dank, Ihr Lob muß schenken.

Sechs Stunden war gesunken schon die Sonne,
Und eine zweite war mir aufgegangen,
Zu Worten nicht, zu Thaten hoher Wonne.

Ich aber blieb durchglüht von Flammen,
Die in mir wecken quälendes Verlangen
Und zur Verstummung grausam mich verdammen.

2.

Wie Paulus wußte nichts von Gott zu sagen,
So lang er war vom Himmelreich geschieden:
So hat mein Denken jeden Laut vermieden,
Seit ich der Lieb' Umschleierung getragen.

Was ich auch sah, und was ich durfte wagen,
Es ruht in meiner Brust in tiefstem Frieden;
Und eh'r sei graues Haar der Stirn beschieden,
Eh' ein Gedanke nur sie wird verklagen.

O lingua di parlar disogli el nodo
A dir di questo inusitato inganno
Ch' amor mi fece per mio grave afanno.
Ma lui più ringratio e lei ne lodo.

L'ora sesta era, che l'ocaso un sole
Aveva fatto, e l'altro surce in locho
Ati più di far fati che parole.

Ma io restai pur vinto al mio gran focho
Che mi tormenta, che dove l'on sole
Diserar di parlar, più riman fiocho.

II.

Come non podde dir d'arcana dei
Paul como disceso fu dal celo
Cosi el' mio cor d'uno amoroso velo
A ricoperto tutti i penser mei.

Pero quanto io viddi e quanto io fei
Pel gaudio taccio che nel petto celo
E prima cangero nel fronte el pelo
Che mai l'obligo penser rei.

Und sollt' ich von der Höhe jemals scheiden,
Ist's meine Schuld nicht; nein! der großen Gluthen,
Die meine Leidenschaft erhitzt zu Leiden.

Doch denke, daß der Leib an jener Wunde,
Die ihm der Geist schlägt, mählich wird verbluten,
Wenn Du nicht wieder gibst mir Ort und Stunde.

3.

Wie hast du, Amor, wider mich gestritten,
Mit Lichtglanz, ihrem Augenpaar entflossen,
Dem schnee'gen Antlitz, rosig übergossen,
Dem holden Kosen und den zücht'gen Sitten!

So mächtig brennt das Feuer, daß inmitten
Von Fluß und Meer es nicht erlischt; genossen
Von mir als eine Wohlthat unverdrossen,
Wieviel ich in den Flammen auch gelitten.

Wie that es wohl, das Joch, das mich umschlungen,
Um meinen Hals der weißen Arme Kette,
Daß seit es fehlt, mich Todesschmerz durchdrungen.

E se quello alter almo in basso cede
Vedrai che non siá a me, ma al mio gran focho
Qual più che gli altri in la ferventia esciede.

Ma pensa ch'el mio spirto apocho apocho
El corpo lasara se tua mercede
Socorse non li dia a tempo e locho.

III.

Amor tu men vescati con doi lumi
Dei ochi dov' io mestrugo e face
Da bianca neve e da rose vivace
Da un bel parlar e d'onesti costumi.

Tal che tanto ardo che ne mar ne fiumi
Spegner potriam quel focho, ma piace
Poi ch'el mio ardor tanto dibon mi face
C'ardendo ognor più d'arder mi consumi.

Quanto fu dolce al giogo e la catena
De suoi candidi braci al col mio volti
Che sciogliendomi io sento mortal pena.

Wie viel Du sonst des Süßen mochtest schenken —
Ich schweig'; — es führt mich doch zum Grabesbette.
Ich schweig', um ewig nur an Dich zu denken.

Vergleichen wir mit diesen Herzensergießungen jenes Bildniß, so will kein Zug desselben zu ihnen passen. Will man es auch zweifelhaft lassen, ob jenen Lippen ein „bel parlar" eigen ist, so widerspricht doch sicherlich die Erscheinung im Ganzen, wie in jeder Hand- und Fingerbewegung (wie sie Grimm in seinem „Michel-Angelo" so anschaulich beschrieben hat) unbedingt dem Begriff der „onesti costumi". Wer auch möchte in dem Original dieses Bildnisses ein weibliches Wesen sehen, das mit einem überraschenden nächtlichen Besuch („assalto" della „sesta ora") einmal den Künstler beglücken, und zugleich zum Verstummen und zu verzehrender Sehnsucht verdammen konnte? Endlich, wo ist bei dem Bildniß das Antlitz weiß wie Schnee mit rosigen Wangen, wo sind die glänzend weißen Arme? Wir sehen in dem Bildniß die vollen kräftigen Formen, die gesunde braune Farbe eines römischen Mädchens, dessen sich Raphael als Modell bedient und mit dem er in einem so vertrauten Umgang gelebt, der ihm — wie sie sich zeigt — zu Sonetten quälenden Verlangens keine Veranlassung gegeben haben wird. Die Geschichte nennt sie „Fornarina" — man weiß nicht, mit welchem Rechte — die Bäckerin; und bis wir einen andern Namen mit mehr Gewißheit nennen können, erkennen wir in dem Bildniß des Palazzo Barberini die „Fornarina". Für die Sonette aber sucht unsre Phantasie einen andern Gegenstand in höher gelegenen Kreisen. Sie deuten auf ein reizendes Abenteuer,

Daltre cose io non dicho che son molti
Che soperchia docezza a morte mena
E però taccio a te ipsensir *) rivolti.

*) Wahrscheinlich i pensier, da ipsensir keinen Sinn gibt.

zu welchem eine Dame von Rang und Bildung, gereizt von der Schönheit und dem Genius Raphael's, sich hat hinreißen lassen, das aber weder eine Wiederholung, noch die leiseste Spur der Offenbarung — vielleicht selbst für Raphael — gestattete.

Sehen wir uns nun in Rom nach den geselligen Kreisen um, in denen wir Raphael zu begegnen glauben können, so dürfen wir wohl annehmen, daß er im Hause der edlen, geistvollen und ihm sehr gewogenen Fürstin von Urbino, so oft sie in Rom war, gastliche Aufnahme mit ehrender Auszeichnung fand und dort sich in der sogenannten höchsten Gesellschaft sah. — Von den Großen Roms war es besonders Agostino Chigi, der — als Kunstmäcen glänzend — einen großen Werth darauf legte, die Sonne Raphael's in seinem Hause scheinen zu sehen. Nächstdem war es Bramante, der ein geselliges Leben im großen Styl liebte, vornehmlich aber gern die ausgezeichneten Künstler bei sich versammelte. Dahin ging Raphael öfter mit Perugino; dort traf er mit Luca Signorelli zusammen, der noch im Vatican beschäftigt war; mit Pinturicchio, der in Ara Celi a fresco malte; mit Jacopo Sansovino, der in S. Maria del Popolo und in andern Kirchen damals jene Grabmäler ausführte, die von allen neuern Sculpturen am sichersten die Nachbarschaft der Antike vertragen können. Da waren auch die Architekten Antonio von San Gallo, Giambattista Caporali und Cesare Cesariano, beide letzten Uebersetzer des Vitruvius, die seinen Eifer für Kenntniß der Architektur erweckten und für ihn die erste Veranlassung wurden zur eignen Bearbeitung der Bücher des römischen Baumeisters. Mit Allen war Raphael in freundlichem Verkehr; nur zum stolzen und reizbaren Michel Angelo, der selbst vor dem allgewaltigen Papst den Nacken nicht beugte, und keinem Künstler eine Berechtigung neben, geschweige über sich gestattete, wollte

sich lange Zeit kein Verhältniß bilden, wie bereitwillig und aufrichtig auch Raphael dessen Ueberlegenheit anerkennen mochte. Aus den Aeußerungen der beiden Biographen Michel Angelo's über dies Verhältniß geht hervor, daß die Schuld desselben auf Bramante fällt, der um jeden Preis Michel Angelo um die Gunst des Papstes habe bringen wollen. So habe er zuerst Michel Angelo für die Deckengemälde der Sistina bei Julius in Vorschlag gebracht, in der Zuversicht, er werde dieser Aufgabe nicht gewachsen sein; dann als er darin sich getäuscht, des Papstes Enthusiasmus aber für Raphael gesehen, habe er ihm diesen für Vollendung der Sistina angerathen. Es klingt unglaublich; unglaublicher aber ist jedenfalls, was Michel Angelo — wie aus einem Brief von ihm (wir wissen nicht an wen?) den S. Ciampi gefunden und 1834 veröffentlicht hat, hervorgeht — als wahr angenommen, daß „der Neid Raphael's" ihn verfolge; wobei er hinzusetzt, daß Raphael, „was er von der Kunst wisse, nur von ihm gelernt habe", eine Aeußerung, deren maßlose Uebertreibung der ganzen Auslassung dieses Briefs über Raphael allen Werth nimmt.

Inzwischen lehrt uns ein Blick auf die künstlerische Thätigkeit Beider, daß sie sich für die Freuden des geselligen Lebens nicht sehr viel Zeit werden genommen haben, und daß — wenn es zu einem Gedankenaustausch zwischen ihnen zur Zeit nicht kam, eben so sehr die Zurückgezogenheit, in der sie ihren Studien und Arbeiten ausschließlich oblagen, die Veranlassung war, als die Kluft, die so häufig ältere bewährte und junge aufstrebende Talente trennt.

Die erste Stanza des Vaticans war beendigt und Raphael begann 1512 die Arbeiten für den zweiten Saal. An der Decke desselben waren Gemälde von Pietro della Francesca und Bramantino, die auf des Papstes Befehl herabgeschlagen

werden mußten. Sie enthielten eine Anzahl Bildnisse berühmter Personen (z. B. der Condottieri Francesco Carmagnuola und Niccolo Fortebraccio, des Cardinals Bessarion und des Cardinals Giov. Vittallesco, des Zerstörers von Palestrina, u. A. m.). Diese Bildnisse, die Raphael vor der Zerstörung durch seine Schüler copieren ließ, kamen in die Sammlung des Paolo Giovio und sollen jetzt in England sein.

Die Eintheilung der Decke behielt Raphael bei, wie er sie vorfand, und malte in die freigewordenen Felder: die Verheißung Abrahams, die Opferung Isaaks, Jacobs Traum und Gott vor Moses im feurigen Busch. An die Wände malte er den vereitelten Tempelraub des Heliodor, nach welchem Bilde das Zimmer den Namen „Stanza dell' Eliodoro" führt; die Befreiung Petri; die Abwendung von Attila's Einfall in den Kirchenstaat; und die Messe von Bolsena.

In diesem Saale erlebte Raphael ein Mißgeschick, davon die Gegenwart noch ein unliebsames Zeugniß gibt. Sei es, daß zu viel, oder zu frischer Kalk zum Bewurf genommen, oder nicht sorgfältig geschlemmte Farben angewendet worden — die Deckenbilder trockneten viel zu blaß und matt auf; wie wir sie heute noch sehen. Raphael wird das Versehen noch zeitig genug bemerkt haben, um es wenigstens bei den Wandgemälden und überhaupt in der Folge zu vermeiden, die in Kraft der Farbe nichts zu wünschen übrig lassen.

Aber wir begegnen ihm in dieser Zeit bei einem andern, etwas bedenklichern Mißgriff. In der Stanza della Segnatura hatte Raphael seinen Styl im Verhältniß zu seinen frühern Arbeiten unverkennbar vergrößert, doch so zu sagen von innen heraus, in einer ihm durchaus eignen Weise. Auch in der Stanza des Heliodor bleibt er sich noch vollkommen treu, obwohl

man die Absicht die Größe des Styls zu steigern durchfühlt. Inzwischen hatte Michel Angelo die Sibyllen und Propheten in der Sistina vollendet; und Raphael, der die mächtige Wirkung dieser Gestalten auf die Beschauer nicht nur sah, sondern auch vollkommen theilte, mochte wohl, da ihm Alles was er angriff spielend gelang, sich zu einem Flug in die gleiche Höhe versucht fühlen. Die Gelegenheit bot sich ungesucht. Zu den besonders thätigen Kunstfreunden in Rom gehörte Johannes Gorizius aus Luxemburg, der nicht nur für Künstler, Gelehrte und ausgezeichnete Männer andrer Berufsarten ein offnes Haus hatte, sondern auch ihre Bestrebungen wirksam förderte. In seinem Auftrag hatte Andrea Sansovino eine Gruppe der heiligen Jungfrau mit dem Kind und der Mutter Anna in Marmor ausgeführt, die an einem Pfeiler des Mittelschiffs in S. Agostino aufgestellt wurde (und gegenwärtig als Mirakelbild verehrt und mit Weihgeschenken umhängt wird). An diesen Pfeiler wünschte er ein Frescobild des Propheten Jesaias und hatte Raphael für Ausführung desselben gewonnen. Was Vasari erzählt, daß Raphael, nachdem er die Gemälde Michel Angelo's in der Sistina gesehen, seinen Propheten wieder heruntergeschlagen und neu und besser gemalt habe, klingt wenig glaubwürdig. Zwar bin ich nicht der Ansicht des Quatremère de Quincy (a. a. O. p. 39) daß, nachdem Raphael bereits in Florenz den Carton Michel Angelo's gesehen, es überflüssig gewesen, ihm den Anblick der Fresken in der Sistina zu verwehren, da die Eindrücke der letztern von durchaus andrer Art und weit mächtiger sein mußten, als jene des florentinischen Cartons. Aber andere Gründe sprechen dagegen: Raphael's Jesaias ist — nach der Inschrift auf Sansovino's Marmorgruppe — im Jahre 1512 gemalt, was auch durch eine Copie der beiden Knaben neben dem Propheten, auf welcher sie das Wappen des (1513)

verstorbenen Papstes Julius halten, bestätigt wird; und um diese Zeit hatte Raphael die Sistina längst gesehen. Wenn nun aber Quatremère (a. a. O.) zu obiger Bemerkung hinzufügt: „daß Raphael sich von Michel Angelo nichts angeeignet, was seinen eigenthümlichen künstlerischen Charakter und Geschmack veränderte; daß er zu viel zu verlieren hatte, um Nachahmer Michel Angelo's zu werden; und daß er nie die Richtung verlassen, die sein eigner Genius ihm vorgeschrieben, so tritt der „Jesaias in S. Agostino" dem mit Entschiedenheit entgegen. Denn der Jesaias, wie er noch heut in S. Agostino an seiner ursprünglichen Stelle, obschon nicht ganz mehr im ursprünglichen Zustande *), erhalten ist, legt ein unwiderlegliches Zeugniß dafür ab, daß Raphael dabei an die Grenzen seiner Kunst nicht gedacht hat. Ihm war gegeben, die Schönheit in allen Abstufungen bis zur lieblichsten Anmuth zu offenbaren; wie er sich aber nach der Seite des Erhabenen und Gewaltigen gewendet, verlor er seinen Leitstern und erreichte mit Mühe das Ziel einer unvollkommenen Nachahmung. Höher wird ein unparteiisches Urtheil den Werth dieses Propheten nicht schätzen, selbst wenn die unwahrscheinliche Anekdote, die daran geknüpft worden, auf Wahrheit beruhte: daß Gorizius, dem der von Raphael dafür geforderte Preis zu hoch erschienen, Michel Angelo um seine deßfallsige Meinung gefragt, und die Antwort erhalten habe: „das Knie allein des Propheten sei die geforderte Summe werth"; was freilich ziemlich unparteiisch und wohlmeinend klingt, aber

*) Schon zur Zeit Paul's IV. war eine Restauration des Bildes von Daniel da Volterra vorgenommen worden, weil es der Sacristan durch Abwaschen beschädigt hatte. Wie wenig glücklich Daniel in der Restauration Raphaelischer Bilder war, werden wir in der „stanza dell incendio" des Vaticans sehen. — Die Nachricht gibt Comolli in einer Note zur „Vita inedita di Raffaello," p. 35 mit Angabe seiner Quellen.

eben so gut als ein dem Nachahmer gnädig gespendetes Lob genommen werden kann. Auch soll uns die Aeußerung des Papstes Julius gegen Sebastiano del Piombo, die dieser an Michel Angelo brieflich mittheilt: *) „Betrachte die Werke Raphael's, welcher, sobald er die des Michel Angelo gesehen, die Manier des Perugino verließ und sich, so viel er konnte, der des Michel Angelo anschloß" — nicht irren. Noch bevor er etwas von M. Angelo (namentlich in der Sistina) gesehen, war er dem Perugino entwachsen. Wie Raphael selbst über seinen Versuch, in der Sprache Michel Angelo's zu dichten, gedacht, hat er sehr verständlich kund gegeben, indem er ihn nie wiederholt hat.

An Gelegenheit und Aufforderung zu seinem Lieblings-Thema, „der heiligen Familie" zurückzukehren, fehlte es Raphael auch jetzt nicht. Für einen jungen, kunstbegeisterten römischen Patrizier, Bindo Altoviti, malte er nicht nur dessen Bildniß, sondern auch jene heilige Familie, die unter dem Namen der Madonna dell' Impannata in der Galerie Pitti zu Florenz aufbewahrt ist; ferner für Lionello Pio von Carpi das Bild, das (nebst dem Carton dazu) im Museo zu Neapel sich befindet und den Namen der Madonna del divino amore trägt. Auch die „schöne heilige Jungfrau" in der Sutherland-Galerie in London, und ein kleines Madonnenbild mit dem auf einem Geländer stehenden Christuskind, jetzt im Besitz von Sam. Rogers in London, dürften aus derselben Zeit stammen, so wie das überaus herrliche Altargemälde, das er für die Kirche von S. Domenico in Neapel gemalt und das bekannt als Madonna del pesce das Madrider Museum schmückt. — Von Bildnissen, die er um

*) Der Brief ist vom 15. Oct. 1512. S. Gaye Carteggio II. p. 489.

1513 gemalt, ist außer dem bereits erwähnten des Bindo Altoviti, jetzt in der Pinakothek zu München, noch das herrliche Bild einer schönen und vornehmen Dame bekannt, das — fälschlich mit dem Namen der Fornarina belegt — eines der Hauptschätze der Tribune in der Galerie der Uffizien zu Florenz ausmacht.

Ueberblickt man die Aufgaben, deren Lösung Raphael übernommen, so sieht man sogleich, daß sie ihm — auch bei unvergleichlicher Begabung und angestrengtester Thätigkeit — ohne künstlerische Beihülfe nicht möglich gewesen. Wir erinnern uns auch aus seinem Brief an Francesco Francia vom Jahre 1508, daß er schon damals, also im Beginn seiner Thätigkeit im Vatican, junge Leute als Schüler und Gehülfen neben sich gehabt, die er bei den Verzierungen, bei Nebensachen und bei den Sockelbildern beschäftigte, während er selbst die Bilder der „Disputa" und der „Schule von Athen" mit eigner Hand ausführte. Im Verfolg der Arbeiten schlossen sich immer mehr junge Künstler an ihn an, die er alle passend zu beschäftigen wußte, wie er ihre Ausbildung sich von Herzen angelegen sein ließ. Da waren vor Allen Giulio Romano und Francesco Penni, denen er bedeutende Arbeiten anvertraute, Giovanni da Udine, Perino del Vaga, Peregrino von Modena, Polidoro von Caravaggio, Vincenzo von Gemignano und viele Andere, die unter ihm lernten und arbeiteten, ja selbst ältere Künstler sehen wir ihm dienen, so daß man erzählen konnte, er sei, wenn er vom Vatican zur Stadt herabgekommen, wie ein Feldherr von seinen Truppen umgeben gewesen. Die Betheiligung dieser seiner Schüler und Gehülfen hat nun nicht durchweg erfreuliche Ergebnisse geliefert. Schon in dem Zimmer der Segnatura fallen die der Jurisprudenz gewidmeten Bilder so sehr gegen die übrigen ab, daß man sie fast ganz unbeachtet

läßt. Weniger störend sind die fremden Hände im Zimmer des Heliodor, obschon durch sie theilweis ein neues, dem Raphael nicht eignes, malerisches Prinzip in die Behandlung und Ausführung gekommen, das — mit seiner Werthschätzung effektvoller Modellierung, — namentlich bei der Messe von Bolsena — zu dem Charakter der raphaelischen Weise zu componieren nicht vollkommen paßt.

Während Raphael an dem Bilde der Messe von Bolsena malte — vollendet waren nur die Deckenbilder und der Heliodor — trat ein Ereigniß ein, das möglicher Weise der Kunstthätigkeit Raphael's im Vatican ein rasches Ende bereiten konnte: — Papst Julius schied aus diesem Leben! Eine Unterbrechung wird eingetreten sein. Sie dauerte nur kurze Zeit. Der Nachfolger auf dem päpstlichen Stuhl, Cardinal Giovanni de' Medici, als Papst Leo X., nahm die Kunstunternehmungen seines Vorgängers sogleich auf, sie theils erweiternd, theils nach neuen Beziehungen, wie wir sehen werden, modificierend.

V.

Raphael's Werke der Malerei

von 1508—1513.

Zu verschiedenen Zeiten, und mit verstärktem Nachdruck in unsern Tagen, haben Aesthetiker um die Malerei Grenzen gezogen, innerhalb deren ihr, als einem Spiegel der Natur und Wirklichkeit, als darstellbarer Stoff nichts verblieb, als die einzelne Persönlichkeit, und eine in Raum und Zeit einheitlich abgeschlossene Handlung oder Situation, für deren Wirkung auf Sinne und Gemüth es eines erklärenden Wortes nicht bedürfte. Es wird ihr damit das Recht abgeschnitten, in der Darstellung — gleich der Dichtkunst — über den Moment hinaus zu gehen, das Nacheinander in der Zeit in Einem Raume zusammenzufassen, auch was in der Wirklichkeit der Raum getrennt, unmittelbar neben einander zu stellen, oder gar die sichtbare und die unsichtbare Welt in einander greifen zu lassen; mit Einem Worte, ihr einen Gedanken zu Grunde zu legen, denselben in Weise der Poesie zu entwickeln und mit künstlerischen Mitteln zu versinnlichen. Ein Gesetz wie dieses, das äußere Wahrheit, d. i. Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit als oberste Forderung hinstellt, kann folgerichtig Unmöglichem und Unwirklichem den Zutritt nicht gestatten; es kann nicht dulden, daß eine Person in demselben Raume zwei- und mehrmal sichtbar sei; daß Menschen

über die Kluft von Jahrhunderten die Hand sich reichen oder Blicke wechseln; noch daß Engel mit Menschen verkehren; noch gar, daß bloße Gedanken — wie Gerechtigkeit, Religion ꝛc. — oder Länder, Städte, Flüsse u. dergl. Menschengestalt annehmen. Läßt sich diese Aesthetik herbei, der Dichtkunst zu gestatten, das Ereigniß Eines Tages, vielleicht auch zweier Tage in zwei bis drei Abendstunden täuschend an uns vorüber zu führen: so lehnt sie sich doch gegen ein Gemälde auf, in welchem im engen Raume, dicht neben einander, die griechischen Helden die Siegesbeute ergreifen, das Loos werfen, Hekuba hülf- und regungslos inmitten des Tumultes sitzt, Helena sich unbeachtet an eine Säule wirft und Aeneas neben ihr sich und die Seinen rettet; erlauben ihre Vorschriften dem Dichter das Bild: „Homer hat den Griechen ihre Götter gebracht!“ so entsetzen sich doch ihre Bekenner, wenn sie Homer neben Phidias im Bilde sehen; der Dichter darf singen und sagen von „den Thränen, die Jerusalem geweint“, aber der Maler wage nicht Ketten und Thränen an einer existenzlosen Allegorie zu zeigen!

Auf je engere Grenzen das schöpferische Vermögen des Künstlers durch derartige Vorstellungen und Vorschriften eingeschränkt wird, um so mehr wird er nach neuen Zielen innerhalb derselben trachten; je entschiedener die Wirklichkeit zum Vorbild ihm gestellt wird, um so mehr ist er auf täuschende Nachahmung hingewiesen. Wohl kann er im glücklichen Fall in seinen Gegenstand sich vertiefen, und — gleich dem lyrischen Dichter auch in solcher Begrenzung — erfreuend, erhebend und rührend auf uns wirken; aber ebenso nahe liegt das Verlangen nach Bewunderung, das Aufsuchen von Schwierigkeiten, das Streben nach dem Ruhm vollkommener Meisterschaft in Ueberwindung derselben, nach täuschender Nachahmung der Wirklichkeit, und das Haschen nach Effekten der Beleuchtung und Modellierung, — mit Einem

Worte: der Reiz der Virtuosität, durch welche die Mittel der Darstellung zu ihrem Zwecke werden.

Daß von diesem Standpunkt aus, freilich in einseitiger Auffassung, keine Kunst früherer Zeiten höher geschätzt wird, als die der Venetianer und spätern Niederländer, darf als bekannt vorausgesetzt werden. Aber als wollte die Kunst ein nicht ganz gerechtfertigtes Lob, wenn nicht ablehnen, doch mäßigen, sind gerade hier Allegorien und Anachronismen an der Tagesordnung: „Venetia" verkehrt mit Göttern, der „Glaube" mit dem Dogen; „Neid und Zwietracht" mischen sich unter den Hofstaat der Königin Maria v. Medicis; die Hochzeit von Cana wird in Venedig gefeiert und das Moseskind von einer italienischen Prinzessin des 16. Jahrhunderts im Wasser gefunden.

Zu Raphael's Zeiten kannte man Lessing's „Laokoon" noch nicht, noch die Gesetze der Aesthetik unsrer Tage über die Grenzen der Malerei: der Spottname „Gedankenmalerei" war noch nicht erfunden! Wohl hatte Raphael sich bis dahin fast ausschließlich innerhalb der der lyrischen Poesie entsprechenden Grenzen gehalten; aber offenbar ebenso wenig absichtlich, als streng, da ja jede Zusammenstellung von Heiligen verschiedener Zeiten um die Madonna mit dem Kind ein Gedankenbild und ein arger Anachronismus ist. Was Plinius schon dem Timanthes nachrühmt „in omnibus ejus operibus plus intelligitur, quam pingitur" (in allen seinen Werken ist mehr gedacht, als gemalt), das sagt Quatremère*) in ähnlicher Weise von Raphael, „daß er immer noch mehr zu denken als zu sehen gebe." Aber er hatte auch in Florenz, in Siena und Pisa die großen Compositionen der ältern Meister kennen gelernt, den „Triumph des Todes", die „Macht des Christenthums" im Schutz von Staat und Kirche;

*) Histoire de Raphael, Paris 1824. p. 81.

den Segen einer guten, und die Folgen einer schlimmen Regierung; und viele andere der Art. Der Nachdruck beruht bei all diesen Werken nicht auf irgend welcher Illusion, sondern auf dem ihnen zu Grunde liegenden Gedanken, und keinerlei Besorgniß braucht uns abzuhalten, — gleich den Geusen, die den Schimpfnamen zu ihrem Ehrennamen machten — für die großen symbolischen Compositionen den von Spott und Tadel geschaffenen Titel „Gedankenmalerei" anzunehmen. Wohl ist sie mit der geistigen Bedeutung der Kunst auf das innigste verbunden und das Alterthum huldigt ihr von den Vasenbildern bis zu der Lesche von Delphi, von Städte-Münzen bis zu Sarkophag-Reliefs und der Ilischen Tafel; und die christliche Kunst lebt in ihr und durch sie in den Katakomben, wie in den großen Mosaikbildern der Basiliken. Dennoch dürfte der Anlaß zur Gedankenmalerei des 14. Jahrhunderts und der Folgezeit näher liegen. Die Göttliche Komödie Dante's, das große symbolische Gedicht, in welchem Theologie, Philosophie und Politik durch Poesie vereinigt die Weltgeschichte als Weltgericht darstellen, das die vernichtende Wucht der Sünde und des Unrechts, die Mühen der Läuterung, und die Seelen-Seligkeit in der Nähe der Gottheit schildert, war erschienen und hatte sich mit unwiderstehlicher Gewalt aller Gemüther bemächtigt. Ich habe schon einmal (in der literaturgeschichtlichen Einleitung) daran erinnert, daß es Niemandem einfallen konnte, den mit großer Genauigkeit abgefaßten Angaben über die Zeit und Oertlichkeit der Reise Dante's, den anschaulichen landschaftlichen Gemälden, den Schilderungen der Höllenstrafen und alles auf der langen Fahrt Erlebten, sinnliche Realität zuzuschreiben. Vor der innern Wahrheit des Gedichts schwand die äußere Unmöglichkeit: man erkannte, man fühlte wenigstens die Macht und das Recht der Symbolik. Man verwarf sie nicht, weil sie Erklärung bedurfte,

sondern errichtete Lehrstühle zu ihrem Verständniß; und wie die Göttliche Komödie nach und nach Volkseigenthum wurde, war sie von Anfang an Vorbild für Auffassungs- und Darstellweise der dichtenden und bildenden Künste. Aus ihr stammen, nebst vielen andern Gedichten Anderer, die „Triumphe" Petrarca's; aus ihr die großen Gedankenmalereien der toscanischen Schule; auf sie und was aus ihr hervorgegangen weisen Raphael's Stanzen, wie die Sixtinische Capelle Michel-Angelo's.

Als Raphael von Papst Julius beauftragt wurde, an einer Wand der Stanza della Segnatura ein Gemälde auszuführen, hat er unzweifelhaft sogleich den Plan für Ausschmückung des ganzen Zimmers entworfen; wenn auch schwerlich mit der Erwartung, daß die Ausführung ihm allein übertragen werde, da ja Antonio Razzi in demselben noch gleichzeitig beschäftigt war. Sein Plan ging ihm aus der Bestimmung des Zimmers hervor, in welchem die Angelegenheiten der höhern Geistesbildung ihre Berücksichtigung und Erledigung finden sollten; und da diese sich zunächst auf Theologie, Poesie, Philosophie und Rechtspflege — allerdings mit Ausschluß der Medicin, wie der bildenden Kunst — beschränkt sahen, so bestimmte er für die Darstellung einer jeden derselben eine der vier Wände des Zimmers, wonach dieses auch das „Zimmer der vier Facultäten" genannt wurde. Er wählte für sich die der Theologie gewidmete Wand und malte darauf die „Disputa."

Schon dieser Name deutet auf eine ursprüngliche falsche Erklärung des Bildes. Vasari beschreibt es so: „Auf dieser Wand ist der Himmel dargestellt; Christus, die Madonna, St. Johannes der Täufer, die Apostel, Evangelisten und Martyrer thronen auf Wolken und Gott Vater gießt über alle den heiligen Geist aus; ganz besonders aber" (wie mag er das anfangen?) „über eine unendliche Zahl Heiliger, welche unten die Messe

schreiben, und über die Hostie, die auf dem Altar steht, disputieren 2c." — Sehen wir uns das Bild, das aus einer obern und einer untern Abtheilung besteht, genauer an!*) Oben sitzt Christus von einer Engelglorie umgeben, mit ausgebreiteten Armen an seinen Opfertod und seine allumfassende Liebe erinnernd; über ihm erscheint Gott Vater ihn segnend und den Erdball haltend; unter ihm das Sinnbild des heiligen Geistes, von vier Engeln mit den Evangelienbüchern umschwebt; im Ganzen demnach die christliche Dreieinigkeit. Zur Rechten Christi sitzt seine Mutter, zur Linken Johannes der Täufer, die ersten Zeugen seiner göttlichen Sendung. Dann folgen auf Maria's Seite erst ein ungenannter Heiliger, sodann Stephanus, David, Johannes, Adam und Petrus; auf der andern Seite Josua, Laurentius, Moses, Jacobus, Abraham und Paulus. — In der untern Abtheilung ist das Sanctissimum, die heilige Hostie auf dem Altar, sichtlich der Gegenstand, auf welchen sich Aller Gedanken richten. Zu beiden Seiten des Altars sitzen die vier großen Kirchenväter, links Hieronymus in Schriften vertieft, Gregorius, zum Himmel emporblickend; rechts Ambrosius, der mit seiner Entzückung an den nach ihm benannten Lobgesang erinnert, und Augustinus, der seine Lehren einem Jüngling dictiert; alle in verschiedener Weise thätig für Begründung und Verbreitung der Kirchenlehre. Neben Hieronymus steht ein Bischof, der mit beiden Händen nach der Hostie weist, als nach dem wahren, gegenwärtigen Gott; der junge Geistliche aber dabei scheint ganz von Ehrfurcht vor den heiligen Männern erfüllt. Hinter den Kirchenvätern an dieser Seite sieht man Männer und Jünglinge voll gläubiger Hingebung; andere wenden sich entschieden ab und bilden Sekten; und noch andere (im Vorgrund) sind offenbare

*) Gestochen von Volpato; — neuerdings von Keller in Düsseldorf.

Häretiker. Von diesen kehrt ein Jüngling zum Glauben um, während ein anderer noch zweifelnd zwischen Beiden steht. Der Mönch im Dominicaner-Gewande, ganz links, ist Fra Beato Angelico da Fiesole, vorzugsweis der Maler theologischer Anschauungen, und wie wir hieraus sehen, als solcher von Raphael besonders hoch gehalten. —

Auf der rechten Seite neben Ambrosius steht mit der Rechten gen Himmel zeigend Petrus Lombardus, der Schüler Abälard's und „Magister Sententiarum;" Duns Scotus, der Doctor subtilis der Philosophie und Theologie zu Cöln. Hinter Augustinus sieht man Thomas von Aquino, den Papst Analectus, Bonaventura, den scholastischen Theologen; weiter nach vorn Papst Innocenz III., der ein berühmtes Buch über die Messe geschrieben; im Hintergrund den Sänger der Göttlichen Komödie und den feurigen Dominicaner Savonarola, der erst 10 Jahre vorher auf Befehl des Papstes in Florenz als Ketzer am Galgen verbrannt worden war, und nun von Julius II. durch Raphael's Hand als großer Theolog verherrlicht ward. Im Vordergrund ist eine Gruppe von allgemeiner Bedeutung, ein Mann, der einem Jüngling die aufkeimenden Zweifel benehmen zu wollen scheint, indem er auf des Augustinus eifrigen Schüler hinweist.

Deutlich spricht sich der Gegensatz der obern und untern Abtheilung des Gemäldes aus: oben Ruhe und Klarheit; unten Unruhe, Ungewißheit, geistiger Kampf. Es ist das Gesammtbild der christlichen Kirche, im verbundenen Gegensatz von Himmel und Erde, der in der Kunst des Mittelalters seinen symbolischen Ausdruck gefunden in der Scheidung und Verbindung der streitenden und der triumphierenden Kirche. Letztere ist dargestellt in den aller Erdensorgen und Kämpfe enthobenen Heiligen des Alten und des Neuen Bundes, die in beseligter Gemeinschaft die dreieinige Gottheit schauen von Angesicht zu

Angesicht; die erstere ist vertreten durch die Männer, die für Erkenntniß und Ausbreitung der reinen Lehre, gegen den Abfall von ihr und für Besiegung des Unglaubens thätig sind. Auch ihnen ist Gott gegenwärtig durch das Wunder der Wandlung, in der Hostie, in welcher die Kirche den „wahren Gott“ sieht und lehrt. Unbewußt hat somit Vasari dem Bilde mit der „Disputa“ einen wenigstens theilweis richtigen Namen gegeben; nur daß die versammelten Theologen nicht über das Sacrament streiten, sondern unter dem Schutze desselben gegen die Feinde der Kirche.

Es wird Niemandem einfallen, in diesem Gemälde die Abbildung einer geschichtlichen Begebenheit, einer wirklich stattgefundenen Versammlung sehen zu wollen, über welcher der Himmel sich aufgethan, um mit Gott Vater, Sohn und heiligem Geist, mit der Schaar der Engel und mit den Heiligen des Alten und des Neuen Bundes — wäre es auch nur als Vision — gegenwärtig zu sein. Nur ein Gedanke, ohne alle sinnliche Realität, — das sieht Jedermann — ist der Gegenstand des Bildes, eine kirchlich theologische Lehre, welcher Raphael in künstlerischer Form einen Ausdruck gegeben. Entsprechend dieser rein symbolischen oder poetischen Auffassung hat Raphael sich auch für die Anordnung an die poetischen Gesetze der Rhythmik gehalten, und zwar am strengsten da, wo der Gegenstand am weitesten abliegt von der Wirklichkeit, in der obern Abtheilung. Vater, Sohn und Geist bezeichnen in einer senkrechten Aufeinanderfolge die Mitte des Bildes; neben Christus sitzen zur Rechten und zur Linken Maria und der Täufer Johannes so, daß sie mit jenen Dreien die Form des Kreuzes bilden. An die letztern schließen sich im weiten Halbkreis auf Wolken sitzend, an jeder Seite sechs Gestalten, wie sie oben benannt wurden. Ueber Christus ist ein Regenbogen mit Seraphim derart ausgespannt,

daß seine untern Enden Maria und Johannes treffen und sie gewissermaßen mit ihm zugleich einrahmen. In der Höhe über den Heiligen des Himmels schweben an jeder Seite drei Engel im Jünglingsalter mit genauer Berücksichtigung der Kreislinie des das ganze Gemälde umspannenden Bogens. Von den vier unbekleideten Engelknaben mit den hochgehobenen Evangelien neben der Taube des heiligen Geistes schweben die beiden äußern senkrecht, während die beiden andern zwischen ihnen horizontal herbei zu schwimmen scheinen. Mehr malerisch, als theologisch begründet, entsendet eine oberste Sonne ihre Strahlen über die Gottheit, die Engel und die Heiligen; und aus dem Goldgrund, den sie durchleuchtet, blicken unzählige Engelsköpfchen, die sich aber streng symmetrisch und nach der Richtung der Strahlen geordnet haben. Nur einzelne der kleinen gefiederten Himmelsbewohner haben sich der allgemeinen Ordnung entzogen oder noch nicht eingereiht und flattern im leeren Raum herum oder verbergen sich unter Wolken, namentlich unter dem Wolkensitz der Heiligen. Dagegen zeigt Raphael, wie ernst er es mit der Symmetrie nimmt, indem er selbst die der Mittelgruppe nächstsitzenden Heiligen ihre Beine in die ganz gleiche Richtung bringen läßt.

Den Unterschied zwischen der untern, irdischen und der obern, himmlischen Abtheilung betont Raphael schon in der allgemeinen Anordnung durch die weniger strenge Beobachtung der Vorschriften der Symmetrie. Wohl ist die Mitte scharf bestimmt durch den Altar; zur Linken indeß wird der Hintergrund von einem baumbepflanzten Hügel mit einer Meierei gebildet, zur Rechten durch das marmorne Fußgestell eines entweder beabsichtigten oder zerstörten Monumentes. Der Vorgrund links ist durch eine offne, der rechts durch eine massive Schranke geschlossen, (die ihm durch die an dieser Stelle ins Bild einschneidende Thür-

pfoste vorgezeichnet war). Die Gruppen unmittelbar zu beiden Seiten des Altars sind der Zahl nach gleich, aber der Form nach verschieden; doch schon die nächstfolgenden zu beiden Seiten, so wie beide Hauptgruppen rechts und links im Vorgrund sind der Zahl, der Form und der Theilung nach ungleich; ohne freilich im Ganzen das Gleichgewicht und den harmonischen Gesammteindruck zu stören. Ja es muß als ein Hauptvorzug der Composition hervorgehoben werden, daß ihr jene classische Ruhe und Klarheit eigen ist, wodurch sie im Ganzen wie im Einzelnen vollkommen leserlich erscheint.

Die Darstellung wird natürlich durch den dem Gemälde zu Grunde liegenden Gedanken bestimmt. Für die Kirche als ewige Heilsanstalt ist es unerläßlich, daß Gott wirklich in ihr gegenwärtig, daß er im Sacrament des Altars wahrhaft und wirklich enthalten sei. An dieser Stelle begegnen sich Glauben, Zweifel und Unglauben; und so bewegt sich die Darstellung in Aeußerungen der Hingebung, wie der visionären Entzückung, die den Himmel offen sieht; in belehrenden Hinweisungen; in Schriftforschungen; in Wunder-Erwartung; in Abwendungen und Absonderungen. Ueberall ist der Ausdruck sprechend und wahr, und durch Schönheitsinn gemäßigt; ja die Bewegung zuweilen sogar etwas zu sehr von ihm beeinflußt, wie bei den in der Höhe schwebenden Engeln. Gott-Vater mit der Weltkugel und der segnenden Hand, Christus mit einiger Zurückhaltung die Wundenmale zeigend, erinnern sogar noch an umbrische Jugendeindrücke; die vorgebeugte Figur aber rechts auf der Schranke an die Versuchung der Maler, ihre Kunst in Verkürzungen zu zeigen.

Im Styl sowohl der Körper- als der Gewandformen herrscht eine Freiheit und Größe, wie Raphael sie bis dahin in keinem seiner Gemälde gezeigt, obschon er noch nicht ganz unbe-

fangen erscheint. Sehr entschieden tritt in der Zeichnung der Köpfe das Streben nach individueller Charakteristik hervor, wie er es an den ältern Florentinern und Leonardo als unbedingt mustergültig erkannt hatte, so daß ein auffallender Gegensatz zwischen den wirklichen Bildnissen (eines Dante, Savonarola 2c.) und den Ideal-Bildnissen (der Kirchenväter 2c.) nicht stattfindet. Phantasie und Geschmack bewährt er vornehmlich in der großen Mannichfaltigkeit und Schönheit der Gewand-Motive, wobei er einen sehr mäßigen Gebrauch von bestimmten Trachten und Standeszeichen gemacht; sodann im Einzelnen durch die glücklichste Verbindung von Einfachheit und Reichthum des Faltenwurfes, so daß weder breite Flächen fehlen, noch überwiegen, und in der Zeichnung desselben weder die unbelebten Massen, die geraden Linien und scharfen Brüche der alten Schule herrschen, noch eine form- und bedeutungslose Willkür, sondern eine lebendige, ausdruckvolle Formengebung an ihre Stelle getreten ist.

In Betreff der Färbung zeigte Raphael bei diesem seinen ersten größern Frescobilde ein klares Bewußtsein vom Unterschied der Fresco- und der Oelmalerei. Durch die Bestimmung wie durch das Material der erstern auf leichte, lichte Färbung hingewiesen, sind hier dunkle Farben, die ohnehin die Formen, namentlich in ihren feinen Abstufungen, nicht zur Geltung kommen lassen, vermieden. Alles ist ohne Localtöne aus dem Licht modelliert. Absichtloser, anspruchloser kann man die Farben nicht zusammenstellen: an den schwebenden Engeln sieht man ein grünes Gewand zwischen einem weißen und einem rothen; ein blaues mit gelben Lichtern zwischen einem gelben mit rothen Schatten und einem rothen mit bläulichen Lichtern; das Kleid Gott-Vaters ist grau mit rothen Schatten; Maria ist in Blau, Johannes in ein violettes Roth gekleidet; Christus ist nur am Unterkörper mit einem weißen Tuch bedeckt. In ähnlicher Weise

stehen gelb und blau, weiß und grün, roth und blau neben ganz gelben, lackrothen und grauen Gewändern. Eine Farbenwirkung ist offenbar nirgend gesucht, aber ungesucht dem Ganzen eine wohlthuende Harmonie gegeben. Die Carnation ist gelblich, ohne viel Blut, mit durchsichtigen, hellbräunlichen Schatten; nur einzelne ältere Köpfe sind in einem kräftigeren Fleischton gehalten.

Schwerlich wird man an der technischen Ausführung irgend etwas Schüler- oder Mangelhaftes wahrnehmen; aber im Vergleich zu seinen nachfolgenden Werken erscheint doch Raphael noch nicht ganz frei, und Herr über alle Schwierigkeiten.

Denkt man sich nun dieß Gemälde, das, nachdem es so mancherlei Mißhandlungen und Ausbesserungen erfahren, uns noch immer als eine der herrlichsten Schöpfungen der christlichen Kunst entzückt, in voller ursprünglicher Frische, unmittelbar nach seiner Vollendung, so begreift man die Wirkung, die es auf Papst Julius machen mußte, wenn er es — wie natürlich — mit den Werken der ältern Meister, in der Sixtina, wie in den Räumen neben der Stanza della Segnatura, verglich, die ihm nun so fremd, veraltet und unvollkommen vorkamen, daß er nur noch Raphael in diesen Räumen des Vaticans wollte schaffen und walten sehen.

Das erweiterte Feld verlangte eine Erweiterung der zuerst nur auf die Stanza della Segnatura berechneten Conception. Ehe wir jedoch darauf eingehen, wollen wir uns näher mit der Ausführung des in diesem Zimmer leitenden Gedankens bekannt machen.

Die bildende Kunst, die Malerei sowenig als die Sculptur, kann sich von ästhetischen Deductionen das Recht aus der Hand winden lassen, abstracte Begriffe durch concrete Gestalten zu bezeichnen, das ihr schon der gewöhnliche Sprachgebrauch mit tausendfältigen Allegorien gibt. Für die bildende Kunst haben

Allegorien den besondern Werth, daß sie als Bezeichnungen von Ideen nothwendig zu idealer Darstellung und somit meistentheils zur Schönheit führen, und darum jedenfalls erfreulicher und anregender auf Sinne und Geist wirken, als etwa bloße Inschriften. Wir ergötzen uns an der Schönheit der äußern Erscheinung und fragen zugleich nach ihrer Uebereinstimmung mit dem Gedanken, dem sie zum Ausdruck dient.

Raphael hatte die vier Wände des Zimmers für Darstellungen aus dem Bereich der Theologie, Poesie, Philosophie und Jurisprudenz bestimmt. Das sollte durch vier allegorische Figuren in der Mitte der Decke in Rundbildern kurz ausgesprochen sein. Mit ihnen trat Raphael wieder in sein eigenstes Gebiet, in welchem Schönheit und Wahrheit sich in die Herrschaft getheilt haben.

Für die „Theologie"*) scheint ihm Dante's Beatrice vorgeschwebt zu haben, die den Dichter durch die Himmelsräume geleitet. Eine weibliche Gestalt, heilig und anmuthig zugleich auf Wolken sitzend, in der Linken das Evangelium, weist sie mit der Rechten herab nach dem offenen Himmel (der Disputa). Ein weißer Schleier ist um Kopf und Nacken geschlagen, und wird vom Zeichen des Friedens, dem Olivenkranz, gehalten. Kleid und Mantel haben die Farben der Liebe und der Hoffnung; die Klarheit des Wissens strahlt von ihrem Angesicht; zwei geflügelte Knaben neben ihr halten Tafeln mit der getheilten Inschrift: Divinarum Rer(um) notitia. („Der göttlichen Dinge Verkündigung.")

Die Poesie**), eine der herrlichsten Schöpfungen Raphael's, sitzt — von Wolken umgeben — auf einem mit tragischen Masken

*) Gest. von Raph. Morghen.

**) Gest. von Marc-Antonio — Raph. Morghen — Ferd. Ruscheweyh.

geschmückten Throne; ihr Haupt ist mit Lorbeer bekränzt; ihr Blick sucht die Weite; ihre Hände halten die Lyra und eine Schriftrolle; mit weitausgebreiteten Schwingen scheint sie sich und Alles was sie umgibt emporzuheben; sie ist der reinsten und schönsten Begeisterung vollkommenster Ausdruck; an Raphael's Herzen von Allen unbedenklich die nächste! Sie ist, wie der Himmel, in Weiß und Blau gekleidet und die Farbe der Gesundheit glänzt auf ihrem Antlitz. Die geflügelten Knaben, die gebückt neben ihr sitzen, tragen Tafeln mit der Inschrift: Numine — afflatur. („Sie wird von Gott begeistert.") —

Die Philosophie*) macht einen besonders ehrwürdigen Eindruck, als ob sie in doppeltem Sinne dem Alterthume angehöre. Ihr Thron ist mit dem Bild der ephesischen Naturgottheit verziert; in den Farben und Stickereien ihres Gewandes spiegeln sich die vier Elemente; die Bücher der Natur und der Sittenlehre liegen auf ihrem Schooß; die geflügelten Knaben tragen Tafeln mit der Inschrift: Causarum — cognitio („Erkenntniß der Ursachen.")

Die Stelle der Jurisprudenz hat Justitia**) eingenommen, eine gekrönte weibliche Gestalt mit Schwert und Waage, zugleich mit dem Ausdruck der Milde und sehr schlicht in ihrer äußern Erscheinung. Auf den Tafeln der Knaben stehen die Worte: Jus suum — unicuique tribuens. („Einem Jeglichen sein Recht ertheilend.")

Zwischen diesen vier Medaillons sind in Folge der von Razzi gemachten und von Raphael beibehaltenen Eintheilung vier ovale Räume, die er nun zu Darstellungen benutzte, die in einer nähern Beziehung zu den vier großen Wandgemälden stehen:

---

*) Gest. von Raph. Morghen.
**) Gest. von Raph. Morghen.

der Sündenfall*) als die Ursache der Erlösung und somit der christlichen Theologie; die Bestrafung des Marsyas**), durch welche die Kunst des Musengottes ihren Sieg über ein unverständiges Urtheil bezeichnet; die Himmelskunde — eine allegorische Figur, gewählt in sichtlicher Verlegenheit um einen passenden dramatischen Stoff für die Philosophie; das Urtheil Salomonis, das als Illustration des oben angeführten Spruches der Gerechtigkeit sich selbst erklärt.***)

Wir wenden uns nun zu dem Wand-Gemälde über dem Fenster, rechts von der Disputa: dem Parnaß.†) Es ist unmöglich, dabei nicht an Petrarca's „Triumph Amors" zu denken, wo er††) im vierten Gesange sagt:

„Die Augen wendend nun nach allen Stegen,
Ob keiner mir von lichtem Ruhm erscheine,
Um alter oder neuer Schriften wegen,
Sah den ich, der, Eurydice alleine
Liebend, ihr folgte zu der Hölle Pforte,
Und kalter Lipp' im Tod noch rief die Seine;
Alcäus auch voll sinn'ger Liebesworte;
Pindar; Anakreon, der stets vor Allen
Die Muse weilen hieß in Amors Porte.
Virgil sah ich; ihn schienen zu umwallen
Des hohen Geistes und der Lust Genossen,
Wie sie den Kindern dieser Welt gefallen.

*) Gest. v. Fr. Müller.

**) Gest. von F. Boquet 1690, der auch die übrigen 3 Bilder gestochen hat; nicht genügend. Die 8 Bilder nebst den sie umgebenden Ornamenten zusammen auf einem Blatte gest. v. Franc. Aquila.

***) Ich erwähne hier die von Passavant a. a. O. I p. 139 mitgetheilte Entdeckung des Prof. Mosler in Düsseldorf, daß jedes dieser Zwischenbilder auf beide Facultäten, zwischen denen sie stehen, sich beziehen; also Marsyas auf Theologie und Poesie, Astronomie auf Poesie und Philosophie u. s. w. und überlasse meinen Lesern die Beziehungen herauszufinden, ohne der Muse Raphael's Gewalt anzuthun.

†) Gest. von Joh. Volpato.

††) Nach Karl Förster's Uebersetzung.

Der Eine war Ovid; ihm angeschlossen
  Catullus und Properz, Tibull deßgleichen,
  Die All' in Liebesfang sich heiß ergossen.
Ein griechisch Mägdlein sah vorbei ich schleichen,
  Und Hand in Hand mit edeln Dichtern singen,
  Mit einem Griffel zart und sonder Gleichen.
So schauend hin und her nach all' den Dingen
  Sah ich auf grünem Blumenhügel Leute,
  Die liebekosend mit einander gingen.
Dante und Beatrice sieh! — zur Seite
  Cin' und Selvaggia; Guitton' auch den Alten,
  Der, scheint es, zürnt, daß er zuerst nicht schreite.
Sah beide Guido's, einst so werth gehalten,
  Den Bolognesen, die Sicilier stehen,
  Die einst die Ersten, jetzt am Ende halten." 2c.

Man sieht sogleich, daß Raphael in dem symbolischen Gedicht Petrarca's den Anlaß gefunden zu seinem Gedanken-Gemälde von der Poesie; nur daß er die Dichter, die jener wandeln sieht, hier um ihren geistigen Mittelpunkt ruhend versammelt, um den von den Musen umgebenen Gott des Gesanges. Da das Fenster diese Wand durchbricht, so war nur ein kleinerer Wandraum über und neben demselben für das Gemälde übrig, den Raphael mit Geschick der Art benutzte, daß man glauben könnte, das Fenster sei erst in den leer gelassenen Raum gebrochen worden, indem über dem Fenster ein Felsabhang beginnt, der zur Aufnahme von Personen keine Stelle bietet. In der Mitte eines mit Lorbeerbäumen bepflanzten Hügels sitzt Apollo an der frisch aus dem Gestein hervorsprudelnden castalischen Quelle; zu seiner Rechten Kalliope, Erato, Urania und Melpomene; zur Linken Polyhymnia, Klio, Thalia, Terpsichore und Euterpe. Weiterhin (zu unsrer Linken) bildet Homer, dessen Vortrag ein junger Rhapsode schreibend folgt, den Mittelpunkt einer Gruppe von Dichtern, in denen wir Virgil und Dante erkennen, und neben ihnen den von Petrarca in oben genanntem Gedicht auf-

geführten und auch von Dante im Purgatorio (26, 118) ehrend erwähnten Provenzalen Daniel Arnaldo vermuthen dürfen. Am Abhang des Hügels neben dem Fall des Bergquells sitzt auf ihre Lyra gestützt Sappho, das griechische Mägdlein, und wendet sich zu den geistesverwandten Sängern neben ihr: Alcäus, Anakreon und dem Dichter des Triumphes der Liebe, Petrarca, dem Raphael jedenfalls eine hervorragende Stelle einräumen mußte; hinter welchem noch ein lorbeerumkränztes Haupt sichtbar ist, das — mit Bezug auf Sappho — wohl einem Sicilier angehören könnte, denen ja auch Petrarca nachrühmt, daß sie die ersten italienischen Dichter gewesen. — Den Musen an der linken Seite Apollo's zunächst, aber etwas zurück steht Ovidius im Gespräch mit Catullus, Tibullus und Propertius; ganz vorn, der Sappho gegenüber sitzt Pindar und wendet sich lebhaft zu Horatius um, der neben ihm steht. Weiter zurück folgen dann noch zwei Dichter, die — wenn wir Petrarca zum Führer nehmen wollen — vielleicht die „beiden Guido's" sind: Guido Cavalcanti und Guido Guinicelli, vor Dante die berühmtesten Dichter Italiens; (oder — nach Passavant a. a. O. III. p. 12 — Sannazaro und Tebaldeo).

Ist nun eine solche Composition mit ihren Anachronismen und Unmöglichkeiten für die Aesthetik der Wirklichkeit ungenießbar, so erfreut sie dafür jedes für Schönheit der Anordnung im Ganzen wie im Einzelnen, der Form und Farbe empfängliche Gemüth. Raphael, der sich in jungen Jahren mit fast übertriebener Aengstlichkeit an die Gesetze der Symmetrie gehalten, entwickelte mit jedem neuen Bilde eine größer Freiheit, ohne die Gleichartigkeit der Massen zu beeinträchtigen. Es gelingt ihm zugleich, mit Ueberlegung und Berechnung zu ordnen und doch seiner Gruppierung den Schein der Zufälligkeit zu geben; bei Verschiedenheit der Zahl doch ein gleiches Gewicht zu erzielen. So hat

Apollo zur Rechten 9, zur Linken 7 Figuren; neben Sappho stehen 4, neben Pindar 8 Dichter — man merkt es kaum! Ganz besonders bewährt Raphael seinen maßvollen Sinn damit, daß er seine Gemälde weder mit Figuren überfüllt noch diesen eine unverhältnißmäßige Größe gibt, so daß sie sich frei im Raume bewegen, ohne zur Staffage herabzusinken.

Bei der Darstellung ist Raphael offenbar in einige Verlegenheit gekommen, indem er versucht hat (oder worden ist), zugleich mit der rein symbolischen Auffassung etwas Handlung in das Bild zu bringen, ohne eine einheitliche Wirkung im Auge zu behalten. Wenn der Gott die Saiten rührt — wer kann gleichgültig bleiben? — wer kann es ganz unbeachtet lassen? — Aber keiner der lorbeerbekränzten Dichter hört auf sein Spiel; Homer trägt seine eignen Gesänge vor, die Andern führen unter sich mehr oder weniger lebhafte Gespräche; und nur zwei oder drei der Musen erweisen ihrem Führer die Ehre und hören auf ihn. Dazu kommt, daß der Gott des goldnen Saitenspieles, statt der Lyra die Geige hält und obendrein in eine selbstgefällige Entzückung gerathen ist, scheinbar zum Ersatz für die geringe Theilnahme, die er mit seiner Kunst bei seiner Umgebung hervorgerufen.

Es kann nicht übersehen werden, daß bei diesem Bilde die Farbenwirkung beabsichtigt und äußerst glücklich erreicht ist. Blühend und kräftig ist die Carnation, und Licht und Farbe in harmonischer Durchdringung; die Farben-Folge aber und Zusammenstellung mit Beachtung übereinzustimmender Gegensätze geordnet.

Das Bild reicht nur ein Stück in den Raum neben dem Fenster herab, so daß an beiden Seiten noch Wandflächen übrig blieben, die Raphael benutzte, um noch einmal der beiden gefeiertsten Dichter des griechischen und des römischen Alterthums, und zwar in Beziehung zur höchsten weltlichen Macht zu geden-

ken. An der einen Seite malte er den König Alexander, wie er, den Helden und seinen Sänger zu ehren, Homer's Gesänge in das Grab des Achilles legt *); an der andern Seite, wie Kaiser Augustus verhindert, daß Virgil's Aeneïs — wie dieser testamentarisch verfügt hatte — den Flammen übergeben werde. Beide Bilder sind, gleichsam als Reliefs behandelt, grau in grau gemalt.

Den Gipfel der „Gedankenmalerei" erstieg Raphael in der „Schule von Athen", **) indem er hier das allmähliche Nacheinander in der Zeit in demselben Raume nebeneinander stellte, und in Gruppen, die sich um die nächsten nichts kümmern, und nur sich selbst aussprechen, die Entwickelungs-Geschichte der griechischen Philosophie zur Anschauung brachte.

Wir befinden uns in einem großen Palast, aus dessen Vorhalle breite Stufen zu einer im casettierten Tonnengewölbe überdeckten, und durch zwei Höfe mit Oberlicht unterbrochenen Halle führen. Eine einfache Pilaster-Architektur mit Architrav, Fries und ausladendem vielgegliedertem Gesims trägt die Gewölbe; die Mauerflächen sind außerdem durch Nischen mit Götterbildern, namentlich den für diese Stelle bedeutsamen von (Apollo, Minerva 2c.) sowie durch Reliefs mit mythologischen Scenen, belebt. Der hohe Raum läßt auch hier die Gestalten unbeengt und gleichsam frei athmen.

Wohl zieht die Gruppe in der Mitte des Bildes und der Halle, obschon sie zurücksteht, am meisten die Augen auf sich; dennoch werden wir sicherer in den Gedankengang Raphael's eindringen, wenn wir uns zuerst nach einer andern Stelle wenden.

---

*) Gestochen von Marc-Antonio.

**) Gestochen von Joh. Volpato. Den Carton zum Gemälde bewahrt die Bibliothek der Ambrosiana in Mailand.

Keinesfalls ist der Weg ohne Schwierigkeiten; wollten wir aber annehmen, daß ihm seine Zeitgenossen mit Leichtigkeit und Sicherheit auf demselben gefolgt, so dürften wir uns irren. Wenigstens gibt uns der erste und bedeutendste Vermittler zwischen der neuern Kunst und dem Publicum, Vasari, eine Beschreibung des Bildes, die selbst die geringste Fähigkeit verleugnet, den Inhalt desselben nur von weitem zu ahnen. Nach dieser Beschreibung *) stellte Raphael hier dar, „wie die Theologen die Philosophie und Astrologie mit der Theologie zu vereinigen suchen, und worin alle Weltweisen abgebildet sind, wie sie in verschiedener Weise mit einander streiten. An der Seite sieht man einige Astrologen, welche allerlei geometrische und astrologische Figuren und Zeichen auf ein Paar Tafeln schreiben, und sie durch einige schöne Engel den Evangelisten senden, welche sie erklären. Diogenes mit seiner Schale liegt auf der Treppe. Man sieht den Aristoteles und Plato, und um sie her im Halbkreis eine Schule von Philosophen. Nicht zu beschreiben ist die Schönheit der Astrologen und Mathematiker, welche mit dem Cirkel eine Menge Figuren und Charaktere auf die Tafeln zeichnen ... Unendlich schön und herrlich sind die Köpfe und Gestalten der Evangelisten; man erkennt in ihnen, besonders in denen, welche schreiben, das Prüfen und Nachdenken auf sehr natürliche Weise dargestellt. St. Matthäus entnimmt die Zeichen von der Tafel, welche ein Engel ihm vorhält und schreibt sie in ein Buch nieder" u. s. w. — So Vasari! — Ist es uns auch nicht gegönnt, das gestalten-, sinn- und gedankenreiche Bild in allen Einzelnheiten zweifellos zu erklären, so sind wir doch mit einer so gedankenlosen Auslegung, wie sie dieser Autor gege-

*) Vasari, D. A. III. 1, p. 194 ff.

ben, hoffentlich von keiner Seite mehr bedroht. *) Es ist Passavant's Verdienst, überzeugender, als vor ihm geschehen, den Ideengang des Bildes dargelegt zu haben.

Man hat sich viel Mühe gegeben, die Quellen zu erforschen, aus denen Raphael, dem weder ein gelehrtes Wissen, noch Encyklopädien und Conversations-Lexica zu Gebote standen, die Angaben geschöpft, ohne welche er seine vaticanischen Gedanken-Gemälde nicht hätte ausführen können. In Betreff der „Disputa" wissen wir aus einem Briefe von ihm an Lodovico Ariosto (den einst Cav. Pozzo besaß, und den Jon. Richardson Traité de la peinture, p. 333 mittheilt) daß er diesen für die Auswahl bedeutender Theologen zu Rathe gezogen. Für den „Parnaß" hatte er sich, wie wir gezeigt, aus Petrarca's „Triumph der Liebe" Motive entlehnt; und auch für die „Schule von Athen" sehen wir ihn (vielleicht neben dem Diogenes Laertius und dessen Mittheilungen über berühmte Philosophen) denselben Dichter sich zum Führer wählen, wo er im dritten Gesang vom „Triumph des Ruhmes" u. A. sagt:

„Noch gibt es Ruhm, den Waffen nicht gewähren!
Und Platon sah, zur Linken ich gewendet,
Zunächst dem Ziele hier, das hocherhaben
Nur dem zu Theil wird, dem's der Himmel spendet;
Dann Aristoteles voll hoher Gaben,
Pythagoras auch, den bescheidnen Weisen,
Von dem den Namen Philosophen haben; —"

Sokrates, Xenophon nennt er ferner, ... Plotin dann, Platon's Schüler, und Porphyrios, der mit scharfen Syllogismen den Köcher füllte dialekt'scher Weisen, gegen die Wahrheit

*) Im Augenblick, wo ich dieses schreibe, kommt mir das 1. u. 2. Heft von Herm. Grimm's „Kunst und Künstler" in die Hand, in denen er zur Vasarischen Erklärung der Schule von Athen zurückgreift. Es kann sein Ernst nicht sein!

mit Sophismen bewehrt. Den Euklides bezeichnet er als edlen Meßkünstler mit Kreisen, Quadrat und Dreieck.

„Dann Anaxarch, mannhaft und guter Dinge,
Und Xenokrat, ein Fels nicht zu verrücken,
Daß keine Kraft zu niedrer That ihn zwinge.
Sah Archimedes mit gesenkten Blicken
Und Demokrit tief in Gedanken schreiten,
Goldes und Lichts beraubt aus freien Stücken.
Den alten Hippias, der gewagt zu streiten,
Er wisse Alles, und dem ganz entgegen
Arkesilaos, zweifelnd aller Zeiten,
Sah Heraklit auch dunkle Worte hegen
Und Diogen, den Cyniker, in Thaten
Mehr, als die Scham erlaubt, zu Tage legen.
Auch Dikäarch, mit Neuem nur zufrieden . . .
Carneades, der alles so zu greifen
Verstand, daß Wahr' und Falsches kaum zu trennen." *)

Dann führt er Epikur an und als seine Schüler Metrodor und Aristipp, und zuletzt die Stoiker Zeno, Kleanthes und Chrysippos.

Niemand wird in der „Schule von Athen" lediglich eine Uebersetzung von Petrarca's Gedicht in die Sprache der Malerei sehen wollen; aber auch dem blödesten Auge muß der unmittelbare Zusammenhang beider Schöpfungen deutlich sein. An der Hand des Dichters dichtete auch Raphael; aber er ordnete die Gruppen in seiner Weise und fügte hinzu, was ihm passend oder nothwendig schien zur Abrundung des Gedankens sowohl, als der künstlerischen Form. Wenn Petrarca Griechen und Römer mischt, Dichter und Redner zugleich mit Philosophen vorüber führt, ohne dabei an eine äußere, oder innere Verbindung zu denken, so sehen wir Raphael nicht nur auf die griechische Philosophie sich beschränken, sondern auch so viel möglich zeitlich

*) Nach Karl Förster's Uebersetzung des Petrarca.

deren Entwickelungsgang bezeichnen, ja Steigen und Fallen, Anfang, Mitte, Höhe und Ausgang der Philosophie in räumlicher Folgeverbindung ausdrücken, wobei ihm jedenfalls die classischen Studien gelehrter Freunde und Gönner behülflich gewesen; wie er sich denn auch wohl an die flamländischen Philosophen-Bildnisse im Schlosse zu Urbino und im Skizzenbuche aus der Knabenzeit erinnert haben wird.

Es hieße wohl die Absichten, ja die ganze Auffassungsweise Raphael's verkennen, wollte man mit dem Lehrbuch der Geschichte der griechischen Philosophie in der Hand jede Figur im Bilde deuten, gewissermaßen ein Inhalt- oder Namen-Verzeichniß derselben darin sehen. Der Künstler hat sein Auge auf die hervorragendsten Erscheinungen gerichtet; er sieht, ob sie vereinzelt stehen, oder durch Lehre und Leben eine Wirksamkeit auf Andere äußern; er zeichnet unter den Anhängern wohl auch Einen und den Andern aus; aber er frägt nicht einen Jeden nach seinem Namen. Auch wir werden gut thun, seinem Beispiel zu folgen, und uns den Eindruck seines großen und herrlichen Werks wohl durch eingehendes Verständniß verstärken, nicht aber durch zu weit greifende Erklärungslust zersplittern, und in Untersuchungen über jede einzelne Gestalt den leitenden Gedanken und die künstlerische Wirkung zugleich aus dem Gesicht verlieren.

Um zu bezeichnen, daß die griechische Philosophie mit Plato und Aristoteles ihren Höhepunkt erreicht, stellt er diese in die Mitte der Halle, zu welcher die breiten Stufen emporführen. Den Weg zu ihnen beginnt er aus dem Vorgrund von der linken Seite. Von Thales aus Milet, der 648 vor Christus lebte, dem ersten Naturphilosophen, dem Gründer der ionischen Schule, und mit seinem Denkspruch: „Kenne dich selbst!" einer der sieben Weisen, scheint Raphael nichts gewußt zu haben, wie auch Petrarca seiner nicht gedenkt. Er beginnt mit seinem Schüler

Pythagoras (584) der nach langen Reisen im Orient die Schule zu Kroton in Unteritalien gegründet. Als ihr charakteristischstes Merkmal hat Raphael ihre mathematische Basis genommen. Auf einem niedrigen Schemel sitzend, hat Pythagoras eine Anzahl Schüler um sich versammelt, Jünglinge, Alte, selbst eine Frau (denn mehre Schülerinnen von ihm nennt die Geschichte!). Ein junger Mensch hält ihm eine Tafel vor, worauf die Worte Diapason, Diapenta und Diatessaron geschrieben sind, die dem Lehrer Veranlassung zu Erörterungen über mathematische Tonverhältnisse geben. Unverkennbar ist der Eifer und die Lernlust seiner Hörer, von denen ein Alter was er sieht und hört, niederschreibt, ein Andrer mit dem Turban auf dem Kopf wohl an des Lehrers frühern Aufenthalt im Orient erinnern soll.

Abgesondert von dieser Gruppe zur Rechten, und — weil er keine Schule gebildet — ganz allein, in seine Gedanken vertieft, sitzt der „dunkle" Denker Herakleit aus Ephesus (500), der Naturphilosoph, nicht ohne Absicht vom Künstler mit umschatteten Antlitz und im dunkelgrauen Gewand abgebildet. — Zwischen ihm und Pythagoras, diesem aber mehr zugekehrt steht der Weise, der den Geist, den göttlichen Verstand (νοῦς) als weltbildende Kraft verkündete, Anaxagoras (500). Welcher seiner Anhänger und Verbreiter der neuen, höhern Wahrheit der schöne Jüngling sei, der hinter ihm steht, werden wir nicht ergründen. Dagegen wissen wir, daß Raphael ihm das Angesicht seines etwa 20 Jahre alten Landesherrn, Francesco Maria della Rovere von Urbino gegeben und damit den nicht ganz unbedenklichen Weg ältrer Meister, namentlich des Benozzo Gozzoli, Domenico Ghirlandajo u. A. eingeschlagen hat (welche die Mediceer am Thurmbau zu Babel, oder am Zug der heiligen Drei Könige Theil nehmen, oder die Gesellschaft von Florenz Wochenbesuche bei der Maria oder Elisabeth abstatten lassen), Bildnisse

lebender, namentlich bekannter Persönlichkeiten in historische Darstellungen zu verflechten.

Auf die speculative Philosophie folgte eine praktische, das Leben gestaltende Lehre, und zwar eine solche, die Gleichmuth der Seele als Zweck des Daseins, und heitern Genuß als Mittel dazu pries. Der mit Weinlaub bekränzte, links auf ein Säulentrumm sich stützende Verkünder dieser Weisheit ist Demokrit aus Abdera (460); und umgeben von Jünglingen, Greisen und Kindern zeigt er uns, daß seine Philosophie für jedes Alter passe. *)

Es erblühte aber noch eine höhere, reinere Lebensweisheit in Griechenland, die in klarer Erkenntniß, in Seelenlauterkeit und Charakterfestigkeit ihre Ziele sah. Ihr Lehrer war Sokrates (469); ihn sehen wir von vielen Hörern umgeben, denen er nach seiner scharf deducierenden Weise die Wahrheiten, deren eine aus der andern folgt, an den Fingern herzählt. Er lehrte auf Markt und Straßen und griff seine Zuhörer ohne Unterschied aus der Menge; er brauchte keine Gebildeten, nur Menschen mit gesundem Verstande, um sie zur höchsten Erkenntniß zu führen. Darum umgibt ihn Raphael mit Männern aus allen Ständen, und stellt neben den Feldherrn Alkibiades im Waffenschmuck einen einfachen Bürger, ja einen Mann von ganz armem und gemeinem Aussehn neben jenem eifrigsten und treuesten seiner jungen Anhänger, dem wir die Denkwürdigkeiten aus seinem Leben verdanken: Xenophon.

Die Gegner des Sokrates waren jene unter dem Namen der Sophisten bekannten streitsüchtigen Scheinphilosophen, ein Kritias, Gorgias, Diagoras u. A., denen seine Lehre und

---

*) Es mag nicht unbemerkt bleiben, daß das Säulentrumm durch die an dieser Stelle in's Bild einschneidende Thürecke hervorgerufen worden.

sein Einfluß ein Dorn im Auge war. Sie stürmen, der Eine mit Schriften beladen, von der linken Seite heran, um Sokrates in die Rede zu fallen, sehen sich aber von einem der Zuhörer scharf zurückgewiesen.

Daß sich Raphael bei dem weiter rechts und einzeln stehenden, ins Sinnen versunkenen Manne, der zur Gruppe des Sokrates gehört, ohne sich gerade als Hörer ihr anzuschließen, einen bestimmten Weltweisen gedacht, ist wohl nicht zu bezweifeln. Passavant läßt uns die Wahl zwischen Euklides (408), dem Logiker, Dialektiker und Mathematiker, und Antisthenes (380), dem Stifter der cynischen Schule, die das Glück in der Freiheit vom Bedürfniß sah. Ich entscheide mich für den ersten, da er keinesfalls fehlen durfte, und eine passendere Stelle ihm kaum angewiesen werden konnte; die Charakteristik auch durchaus nichts Widersprechendes hat. Die andere Stelle, die ihm von Einigen angewiesen worden, dürfte — wie wir sehen werden — ihm nicht gehören.

Geist und Körper zu lebendiger Einheit verbunden und doch im Bewußtsein geschieden — das ist der Mensch — das ist das Universum! In scharfer Scheidung ist der eine die Quelle des Idealismus; der andere die des Realismus. Vereinigung beider ist Lebenszweck, wie im Individuum Bedingung des Lebens; alle Geschichte der fortschreitenden Entwickelung unsers Geschlechts zeigt sie; aber auch zugleich ihre durch die Ausgangspunkte bedingte Verschiedenheit. Wie die bildende Kunst entweder ihre idealen Anschauungen mit der Natur in Uebereinstimmung zu bringen, oder die Eindrücke aus der Natur zu Idealen umzuformen sucht: so macht auch die Philosophie den gleichen Weg entweder vom Allgemeinen zum Besondern, oder vom Besondern zum Allgemeinen. Die Vereinigung aber ist das Ziel, wie sie

in Allem besteht, was Leben und Odem hat: im Menschen, in der Menschheit, im All!

Aus diesen oder ähnlichen Betrachtungen ist augenscheinlich die Mittel- und Haupt-Gruppe des Bildes hervorgegangen, in welcher Griechenlands größte Philosophen, Platon und Aristoteles, neben einander stehen mit dem Ausdruck entgegengesetzter Anschauungsweisen, ein Jeder von einer Anzahl Anhänger umgeben. Platon (430), der große Schüler des Sokrates, mit seinem „Timäos" in der Hand, der von den Ideen des Wahren, Guten und Schönen ausgehend, zur Erkenntniß der Natur und der Aufgaben des Lebens führte; Aristoteles, sein Schüler und des mächtigen Alexander nicht minder großer Lehrer (384), mit seiner „Ethik", der die Erforschung der sinnenfälligen Wirklichkeit zur Grundlage philosophischer Erkenntniß machte, und demnach vom Besondern zum Allgemeinen auf- wie Platon vom Allgemeinen zum Besondern niedersteigen wollte; Platon mit der Rechten nach oben zeigend als nach der Quelle alles Lichtes, Aristoteles nach unten als dem sichern Anhaltpunkt alles Wissens.

Zu beiden Seiten schließen sich den Lehrern der Weisheit Gruppen der Schüler an, unter denen wir bei Platon wohl seine Lieblinge Phädros und Agathon vermuthen, bei Aristoteles in vorderster Reihe die Stoiker Zeno (340—260), Kleanthes und Chrysippos mit etwas mehr Sicherheit annehmen können; wie ferner die hinter der Gruppe Wandelnden als Bezeichnung des Namens der Aristoteliker, die man wegen des Philosophierens im Spazierengehen „Peripatetiker" nannte, zu betrachten sind.

Mit Platon und Aristoteles hatte die griechische Philosophie im Emporstreben zur reinen Erkenntniß den Gipfel erreicht, über welchen hinaus keine Höhe mehr ragte. Der Fortgang

konnte fortan nur Stillestand oder Niedergang sein — und Raphael hat es deutlich auszudrücken gewußt.

Der stoischen Philosophie nahe verwandt ist der Cynismus, der seinen extremsten Ausdruck im Diogenes (400) gefunden, dem selbst ein Alexander keine Wohlthat zu bieten vermochte, als daß er ihm aus der Sonne ging. Raphael hat ihn, fast unbekleidet, ganz isoliert, unbekümmert und nachlässig auf die Stufen hingestreckt, in einem Buche lesend dargestellt. Er ist der Gegenstand von Bemerkungen zweier Männer, von denen der eine an ihm vorüber die Stufen hinaufsteigt und auf ihn zeigend zu sagen scheint: „Das also wäre der Gewinn der Philosophie?“ während der andere im Herabsteigen auf Zeno zurückweist, als wolle er diesen mit seinen Grundsätzen der Unempfindlichkeit dafür verantwortlich machen. Passavant erkennt — und wohl mit Recht — in letzterem den Schöpfer der Glückseligkeitslehre durch Sinnengenuß, Epikur (342); in ersterem den gleichgesinnten jüngern Aristippos, (als Schüler seiner Mutter „Metrodidaktos“ genannt,) der die Genußlehre seines Großvaters (Aristippos d. Ae. 380) systematisch bearbeitet hat.

Die Thatsache, daß in allen philosophischen Systemen, wie vielfach sie sich auch widersprechen, unwidersprechliche Wahrheiten enthalten seien, führte zu dem Eklekticismus, der aus Allem das Beste zu wählen sucht; freilich auch gleichzeitig zu der Ansicht, daß man mit Gewißheit nichts behaupten könne, davon sich nicht auch das Gegentheil erweisen lasse, zu dem Skepticismus. Würde Raphael mit dem an die Wand gelehnten, eifrig schreibenden Jüngling einen Eklektiker gemeint haben, so wäre vielleicht der spöttisch auf ihn niedersehende ältere Mann der Skeptiker Pyrrho (376—288) und der unschlüssig vor ihm stehende des Theophrastus Schüler Arkesilaos (318—244), der Stifter der „mittlern Akademie“ und Urheber der Wahrschein-

lichkeits-Lehre. — Mit Nothwendigkeit folgt auf die Skepsis die Gleichgültigkeit gegen die Philosophie, der vielleicht nur noch ihr Mißbrauch durch Schwätzer vorausgeht, die ihre unverdauliche Speise von Ort zu Ort getragen. Beide Richtungen hat Raphael in den letzten Figuren oben rechts anschaulich gemacht.

Damit konnte er das glänzende Bild der griechischen Philosophie nicht schließen wollen, um so weniger als sie in der Verfolgung praktischer Ziele des berechnenden Verstandes einen neuen Aufschwung genommen, durch angewandte Mathematik und Astronomie. Die der erstern gewidmete Gruppe hält sich bezeichnend am Boden; die andere steht aufrecht neben ihr. Archimedes, der große Meister der Mathematik, Geometrie und Physik von Syrakus (287), hat eine Anzahl Schüler um sich versammelt, denen er mit dem Zirkel in der Hand mathematische Lehrsätze zu beweisen sucht, für welche diese ein stufenweis verschiedenes Verständniß zeigen. Als Vertreter der Astronomie stehen zwei Männer da, ein Jeder mit einer Himmelskugel, von denen der eine, Claudius Ptolemäus (160), seinem Namen eine Königskrone aus Raphael's Hand verdankt, der andere wohl Niemand anders ist, als sein Commentator, der Alexandriner Theon. Ich weiche mit dieser Meinung von der gewöhnlichen Ansicht ab, die dieser Gestalt den Namen „Zoroasters" (600 v. Chr.), des Stifters der persischen Religion und Urhebers der Astrologie, beilegt, womit freilich Raphael plötzlich den chronologischen, wo nicht auch den logischen Gang seiner Darstellung unterbrochen haben würde. Dasselbe wäre der Fall, wollte man, wie Viele thun, an die Stelle des Archimedes den Euklides setzen; während sogar ein kleines Sockelbild unter dem Gemälde, mit der Ermordung des Archimedes durch einen römischen Soldaten bei der Einnahme von Syrakus, auf diesen hinweist.

Wenn ich länger bei der „Schule von Athen" verweile, als bei einem andern raphaelischen Werke, so ist nicht allein der reiche Inhalt, die Mannichfaltigkeit der Gruppen und Gestalten, und das geschichtliche Interesse, das sie in Anspruch nehmen, daran Schuld: es bestimmt mich zugleich die Ueberzeugung, daß Raphael hiemit das Vorzüglichste in Composition, Darstellung, Zeichnung, Färbung und Ausführung geleistet, was nicht allein in der Stanza della Segnatura, sondern überhaupt im Vatican von ihm herrührt. Er selbst hat uns ein Zeichen hinterlassen, daß auch ihm ähnliche Gedanken über das Bild gekommen sind. Nicht, daß er seinem Landesfürsten darin ein Denkmal gesetzt, oder dem jungen Marchese Federico II. von Mantua, (dem nachmaligen begeisterten Verehrer von Giulio Romano), den er unter die Schüler von Archimedes gestellt — obschon beides bedeutungslos nicht ist, — sondern, daß er die beiden Männer, denen er sich vor Allen zum größten Danke verpflichtet fühlte, den Baumeister Bramante und seinen geliebten Lehrer Perugino, (erstern als Archimedes) in ihren Bildnissen hier verewigt hat, spricht für die Bedeutung, die er selbst dem Gemälde beilegt, wie wir denn auch ihn neben seinem Meister darin erblicken. Er war an der Stelle des vollkommen sichern Künstlerbewußtseins angekommen.

Eine Gefahr ist freilich mit der Gedankenmalerei verbunden, der wir auch bei den „Triumphen" Petrarca's begegnen: sie kann leicht in eine trockne Nebeneinanderstellung oder Namenaufzählung ausarten. Raphael hat das wohl gefühlt und deßhalb versucht, die symbolische Darstellung durch Handlung zu beleben. Wie vortrefflich ihm dieß nun auch gelungen, wie er Lehren und Lernen zu charakterisieren gewußt, daß man Rede und Gegenrede zu hören vermeint, und klares und mangelndes Verständniß neben einander deutlich sieht; — er ist damit einer

andern Klippe nahe gekommen, an der die Gedankenmalerei zerschellen müßte, wenn nicht der Idealismus das Steuerruder in sichrer und fester Hand behielte. Realistisch durchgeführt wären diese „vielfach redenden Menschen" nicht eine „Schule von Athen," sondern eine jener bekannten Versammlungen, in denen Alle, um Alle unbekümmert, laut durch einander beten. Raphael aber hat das Bild durchaus in idealer Höhe gehalten. Zwar scheinen die Gruppen sich wie zufällig von selbst gebildet zu haben; aber es herrscht darin der ordnende Geist des Künstlers, ein wohlthuendes Gleichgewicht der Massen ohne ängstliche Symmetrie; ein Vorherrschen der pyramidalen Gestaltung, ohne unbedingt sie überall anzuwenden, eine deutliche Gliederung der einzelnen Gruppen, die in sich wieder durch harmonische Linien verbunden, in lebendigen Profilierungen abgerundet sind

Näher eingehend auf diese Weise der Anordnung wird man bemerken, daß die Gruppe links im Vorgrund 13, die entsprechende rechts nur 9 Figuren zählt; daß erstere sich in 2 Gruppen auflöst von 5 und 8 (von denen letztre sich wieder in 5 und 3 theilt); die Gruppe rechts aber in 5 und 4 Personen; die Schüler des Platon und Aristoteles sind gleichmäßig in 2 Reihen geordnet, aber auf der einen Seite stehen 4, auf der andern 6 der Hörer; der geschlossenen Gruppe des Sokrates entspricht auf der andern Seite keine gleichartige, wohl aber den herbeieilenden Sophisten gegensätzlich der fortgehende Jüngling. Und so herrscht durchaus in der Anordnung jene so seltene und schwierige Vereinigung von Freiheit und Gesetz, welche von diesem ausgehend zu jener fortgeschritten, im Beschauer das wohlthuende Gefühl der Ruhe in der Bewegung erweckt. In inniger Verbindung steht damit die Bestimmtheit, mit der die Gruppen gesondert sind, ohne doch den Zusammenhang zu stören, indem sie nur

für die klare, leichtleserliche Entwickelung des Gedankens und für die Einheit des künstlerischen Aufbaues sorgt.

Die Darstellung zeichnet sich durch eine Mannichfaltigkeit der Motive aus, bei denen alle Vorzüge zusammentreffen, die ihr Werth verleihen: Lebendigkeit, innere und äußere Wahrheit und Schönheit. Da ist keine Gestalt, kein Glied, und keine Miene, die nicht den sprechendsten Ausdruck hätte. Man betrachte nur die Gruppe des Archimedes! Wer sieht es nicht dem vor dem Lehrer knieenden jungen Menschen an, daß er trotz aller Anstrengung wenig begreift? und wie dem andern, der sich auf ihn stützend über ihn hereinblickt auf die Tafel, so eben ein Licht aufgegangen, während ein dritter, der dabei kniet, der Sache sicher, sein Verständniß dem Nebenmann mittheilt, der die Aufklärung freudig empfängt? Im ganzen Bilde kein todter Winkel, keine bedeutungslose Figur, ja keine unnütze Fingerbewegung! Von gleicher Lebendigkeit und Wahrheit ist die Charakterzeichnung, wie von gleicher Schönheit. Sie sind alle wirklich lebende Menschen, Individualitäten, nicht schematische Ideale, aber ebensowenig mit kleinen Bildnißzügen behaftet; alle, selbst die Bildnißgestalten, in eine geistige Höhe gehoben, in welcher das Besondere und das Allgemeine sich lebendig durchdringen, der Idealismus Wirklichkeit, der Realismus vergeistigt wird.

Im hohen Grade bewundernswürdig sind Phantasie und Geschmack, die Raphael in der Bekleidung der vielen, verschiedenartigen Gestalten hier entwickelt; wie er antike Trachten, so weit sie ihm bekannt sein konnten, mit Rücksicht, vornehmlich aber mit malerischem Takt benutzt hat; wie er an den passenden Stellen breite Gewandmassen oder leichte Tuniken anwendet, oder Körpertheile unbedeckt läßt. Damit verbindet er sodann eine große Feinheit und Mannichfaltigkeit, eine bei aller Weich-

heit strenge Bestimmtheit der Formen und Belebung der größern Flächen neben den mehrfach gebrochenen Massen des Gefältes.

Da das Gemälde mehrfache Retouchen erfahren, läßt sich über die ursprüngliche Färbung mit voller Bestimmtheit nicht mehr sprechen. Das aber erkennt man doch, daß Raphael auch hierin die rechte Mitte zwischen Realismus und Idealismus gefunden; daß er der Färbung ihre naturgemäße Wirkung gesichert, sie aber nicht zur Verwischung der Form, sondern zu deren deutlicherem Ausdruck verwendet hat. Seine Gestalten sind keine luftigen Geistererscheinungen; wohl aber sind sie aus dem Licht modelliert, ohne den grellen Gegensatz dunkler, undurchsichtiger Schatten; selbst mit changierenden Gewändern, und kräftiger Carnation, sich vom hellen gelbgrauen Grunde farbig absetzend. In der technischen Ausführung erweist Raphael hier sich Herr aller Schwierigkeiten der Frescomalerei im freien, leichten Vortrag, in der breiten, glatten und weichen Behandlung bei aller Schärfe und Bestimmtheit der Formenbezeichnung.

Im Ganzen hat Raphael bei diesem Bilde in allen Beziehungen, die der Künstler bei der Schöpfung und Vollendung seines Werkes vor Augen haben muß, die höchsten Anforderungen befriedigt, alle berücksichtigt, keine bevorzugt, vornehmlich aber in solchen Grenzen sie gehalten, daß die Aufmerksamkeit nicht durch irgend ein Mittel der Darstellung von der höhern geistigen Bedeutung des Werkes abgelenkt werde.

Erfreulicher Weise hat sich der Originalcarton Raphael's zu diesem Gemälde erhalten; er wird in der Ambrosiana zu Mailand aufbewahrt, wohin er aus der französischen Gefangenschaft 1815 zurückgebracht worden. Viele einzelne Studien dazu sind in der Sammlung der Handzeichnungen zu Oxford; namentlich das Studium zur Gruppe des Bramante, wie zur Minervenstatue in der Mauernische, u. a. m.; — das Studium zum

Diogenes in Silberstift ist im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. — Das Gemälde selbst, das mannichfache Beschädigungen erfahren, ist von Carlo Maratta 1702 und 1703 mit Hülfe seiner Schüler Bart. Urbani, Pietro de' Pietri und Andrea Procaccini möglichst sorgfältig hergestellt worden.

Die vierte Wand ist der Rechtswissenschaft gewidmet. Sie ist wie die gegenüberstehende von einem Fenster durchbrochen, so daß drei Räume entstehen, die Raphael — nicht, wie beim Parnaß verbunden, sondern — zu gesonderten Darstellungen benutzt hat. In der Lunette über dem Fenster hat er mit drei allegorischen, auf breiten Treppenstufen sitzenden, weiblichen Figuren und beigefügten Genien jene Tugenden bezeichnet, die bei der Rechtspflege unumgänglich sind: die Wahrheit, die höchste, der ein Genius den Spiegel der Selbsterkenntniß vorhält; er hat ihr ein zweites Gesicht gegeben, das rückwärts schaut, und dem ein zweiter Genius mit der Fackel leuchtet. Links davon sitzt eine kräftige Gestalt im Waffenschmuck, den weiten Mantel über den Schoß geschlagen; die Linke stützt sich auf einen Löwenkopf, die Rechte hält einen belaubten Eichstamm, davon ein Genius sie zu bekränzen Zweige bricht, während ein andrer der sichern Ruhe sich freut. Es ist die Stärke, ohne welche das Gesetz todt ist. Auf der andern Seite, in mild bewegter Stellung, den Zügel der Humanität emporhebend, neben ihr ein Genius, der bedeutungsvoll nach oben, als nach der Quelle des Erbarmens weist — die Mäßigung. Vielleicht, daß die Bewegung der letzten etwas zu sehr in anmuthigen Gegensätzen sich gefällt: — sonst gehören diese drei Gestalten zu den Musterbildern der Schönheit und des geläutertsten Geschmacks in Composition, Anordnung der Kleidung, der Haartracht, der Zeichnung aller Formen, und der im lichten Goldton gehaltenen

Färbung.*) Dagegen fallen die beiden Bilder zu Seiten des Fensters so auffallend ab, daß nicht der Schülerhand, die sie ausgeführt, die Schuld allein beigemessen werden kann. An der linken Seite, im schmalern Raum empfängt der Consul Tribonianus aus der Hand des Kaisers Justinianus knieend das bürgerliche Gesetzbuch, die Pandekten. Die durch keine Seitenbewegung modificierte Profilstellung des Kaisers, die regungslosen statistischen Nebenfiguren machen das Bild, auch abgesehen von der unvollkommenen Ausführung, uninteressant. — Ganz das Gleiche gilt von dem größern Nebenbild mit Papst Gregor IX., der einem Consistorial-Advocaten die von dem Dominicaner Raimondo Pennaforte gesammelten Decretalen, das kanonische Gesetzbuch übergibt;**) nur daß hier das Bildniß des Papstes Julius II. an der Stelle Gregor's unsere Aufmerksamkeit beschäftigt, neben welchem wir auch noch die Cardinäle Giov. de' Medici (nachmals Leo X.), Antonio del Monte und Alexander Farnese (nachmals Paul III.) zu erkennen glauben.

Unter den Bildern dieses Zimmers ließ Raphael einen Sockel von Tafelwerk anbringen, den Giovanni da Verona gefertigt hatte. Er ist später unter Paul III. abgenommen und durch einen von Perino del Vaga gemalten Sockel ersetzt worden, auf welchem reliefartig gehaltene Darstellungen zwischen Hermen und Karyatiden stehen. Sie sind in Beziehung gedacht zu den großen Gemälden über ihnen. Unter der Disputa: die Erkenntniß göttlicher Dinge; die Cumäische Sibylle zeigt dem Kaiser Augustus die heilige Jungfrau; S. Augustinus und das Kind, das das Meer ausschöpfen will; ein heidnisches Opfer; —

---

*) Gestochen von Raph. Morghen. Weisheit und Mäßigung hat auch Ant. Veneziano (1516 und 1517) gestochen.

**) Dieses und das vorige Bild mit den 3 allegorischen Figuren, gestochen von Franc. Aquila.

unter dem Parnaß: einige farbige Veduten; unter der Schule von Athen: die speculative Philosophie; Astronomen mit der Himmelskugel; die Belagerung von Syrakus; der Tod des Archimedes; — unter der Jurisprudenz: Moses mit den Gesetztafeln; Solon vor dem griechischen Volk. *)

Raphael hatte für die Stanzen des Vaticans einen Ton angeschlagen, den er nicht wohl wieder verlassen konnte. Ein Gedanke war es, aus welchem die Conception für die Stanza della Segnatura hervorgegangen; und Gedanken versinnlichte jedes einzelne Bild. Hatte er hier das geistige Leben im Schutz der Kirche zeigen wollen, so lag es nahe, die Berechtigung und die Macht der Kirche dazu nachzuweisen: und so fand er für das eine angrenzende Zimmer das Thema: „Gott ist von Anbeginn bis an's Ende der Tage in und mit der Kirche!“ und für das andere, das verwandte: „der Kirche sind alle Gewalten auf Erden unterthan!“

Wir folgen ihm nun in das erstgenannte dieser beiden Zimmer. Der wesentlichste Unterschied, der uns hier sogleich auffallen muß, ist, daß Raphael, ohne sich von der symbolischen Auffassungsweise zu entfernen, die Darstellung ins dramatische Gebiet hinüber geführt. Es sind geschichtliche Ereignisse seiner Zeit, die er mit entsprechenden Begebenheiten der Vergangenheit bezeichnen will, nach dem Vorbild altchristlicher Kunst, die z. B. mit der Errettung des Jonas an Sarkophagen Christi Auferstehung, mit Elias im Feuerwagen Christi Himmelfahrt meinte und Aehnliches mehr in dieser Weise.

Nicht die kleinste Angabe berechtigt uns zu der Annahme, daß Raphael sich in der Art, wie Michel Angelo es gethan, an der politischen Bewegung der Zeit betheiliget; aber theilnahmlos

---

*) Gestochen in Montagnani's Werk über die „Stanze di Raffaello.“

bei den Schicksalen seines Vaterlandes werden wir uns ihn ebenso wenig denken. Wäre er auch bei der Ausführung seiner allgemeinen kirchengeschichtlichen Idee zu den besondern Beziehungen auf die Gegenwart von außen veranlaßt worden, so dürfen wir dessenungeachtet doch voraussetzen, daß er bereitwillig auf den Gedanken eingegangen, um so mehr, als die symbolische Auffassungsweise des Ganzen dadurch in helleres Licht gesetzt wurde. Wir werden bei Betrachtung der Wandgemälde sehen, in welcher Weise er den etwaigen Anforderungen entgegengekommen; wenden uns aber zuerst zu den Bildern der Decke, die sich einfach an den Grundgedanken der Ausschmückung dieses Zimmers halten.

Die Decke wird durch ein nach den Diagonalen gezogenes Kreuz getheilt, in dessen Mitte das päpstliche Wappen Julius II. angebracht ist. In den vier trapezförmigen Feldern sehen wir vier Darstellungen, die uns an die stete Gegenwart Gottes in der Kirche erinnern sollen, wobei der unmittelbare Zusammenhang der letztern mit dem Alten Bunde als selbstverständlich vorausgesetzt wird. Im ersten erkennen wir den Bund, den Gott mit Abraham geschlossen, und durch welchen er ihm Macht und reiche Nachkommenschaft verheißen.*) Denn obwohl zur Zeit der Verheißung Abraham noch kinderlos war, und im Bilde ein Kind im Schoß hält, und zwei andere bei einer Frau in der Hausthüre stehen, so ist doch gerade der stete Verkehr Gottes mit Abraham so bezeichnend und so einzig, daß er hier, wo der unmittelbare Zusammenhang Gottes mit der Kirche betont werden soll, nicht wohl fehlen kann, und daß wir in den Kindern eine Andeutung der versprochenen Nachkommenschaft

---

*) Gestochen von Marc Antonio nach einer Zeichnung Raphael's; — von Fr. Aquila, von M. Corneille, S. Rouillemont und von Joh. Alexander.

sehen müssen. *) Auch erhält das nächstfolgende Bild mit der versuchten Aufopferung Isaaks **) ein besonderes Relief damit, daß Abraham bereit ist, alle seine auf Isaak gegründeten Hoffnungen aufzugeben. Im dritten Bilde sieht Jacob im Traum den Himmel offen, ***) aus welchem Engel zu ihm niedersteigen; im vierten erscheint Gott selbst wieder, und zwar in Feuerflammen vor Moses. †) Diese letzte Composition, davon der Carton sich erhalten und im Museum von Neapel aufbewahrt wird, gehört durch die ausdruckvolle Darstellung des in heftiger Bewegung knieenden, das Antlitz gegen Blendung und Hitze mit beiden Händen bedeckenden Propheten, zu den vorzüglichsten Schöpfungen Raphael's; während von den andern nur noch die Verheißung Abraham's besonderes Interesse gewährt.

Von den Wandgemälden betrachten wir zuerst dasjenige, das dem Zimmer den Namen gegeben, den Heliodor. ††) Wir befinden uns im Innern eines Tempels. Vor dem Altar und dem siebenarmigen Leuchter in der Mitte und im Hintergrund kniet ein alttestamentlicher Hoherpriester im Gebet, in das mehre Männer hinter ihm einstimmen. Rechts im Vorgrunde sieht man Kriegsleute im Begriff, geraubte Tempelschätze fortzuschleppen; zugleich aber auch Boten Gottes niederfahren mit gezücktem Schwert, einen derselben zu Roß, und die Räuber zu Boden werfen, daß sie den Raub fahren lassen. Die Begeben-

---

*) Passavant hält den Patriarchen für Noah, und die 3 Kinder für Sem, Ham und Japhet.

**) Nach einer Zeichnung Raphael's gest. von Agost. Veneziano; — dann von Aquila, Alexander u. A.

***) Gest. von J. Bos, 1560 — und von den Vorigen.

†) Gest. von J. Alexander, Fr. Aquila rc.

††) Gest. von Joh. Volpato; — von Pietro Anderloni. Studien zu dem Gemälde in der Sammlung der Universität Oxford.

heit wird ausführlich erzählt im 3. Capitel des 2. Buches der Maccabäer. Der Hohepriester ist Onias, der das Amt zu Jerusalem verwaltete zu den Zeiten des Königs Seleucus Philopator von Vorderasien (187—176 v. Chr.). Unterrichtet von den im Tempel zu Jerusalem aufbewahrten Schätzen hatte der König seinen Schatzmeister Heliodor dahin gesandt, dieselben wegzunehmen. Es war aber vornehmlich das Vermögen von Wittwen und Waisen, und in seiner großen Angst wandte sich das Volk mit lautem Gebet an den allmächtigen Gott. „Und siehe! der that ein großes Zeichen, daß Heliodor und die so um ihn waren, sich vor der Macht Gottes entsetzten und in eine große Furcht und Schrecken fielen. Denn sie sahen ein Pferd, das wohl geschmückt war, darauf saß ein schrecklicher Reiter, der rennete mit aller Macht auf den Heliodorus zu und stieß ihn mit den Vorderfüßen des Pferdes; und der Reiter hatte einen ganz goldenen Harnisch an. Sie sahen auch zwei junge Gesellen, die stark und schön waren und sehr wohl gekleidet, die standen dem Heliodorus zu beiden Seiten und schlugen getrost auf ihn, daß er vor Ohnmacht zur Erde sank und ihm das Gesicht verging."

Das zum Gebet im Tempel versammelte Volk, zum großen Theil Weiber und Kinder, die ja am meisten betheiligt waren, sieht mit freudigem Erstaunen das Strafgericht Gottes an dem Tempelräuber vollzogen. Der größte Theil der linken Seite des Bildes ist von ihnen eingenommen. Aber mitten in diese von Schrecken und Freude bewegte alttestamentliche Versammlung tritt eine Erscheinung aus einer sehr viel spätern Zeit. Es ist der Statthalter Christi, ja Papst Julius II. selbst, der, umgeben von Großen des Hofes und von Bewaffneten, in der Sedia gestatoria von Trabanten in den Tempel getragen wird, und mit würdevoller Ruhe dem außerordentlichen Ereigniß zusieht.

Was hat Julius mit Heliodor oder Seleucus zu schaffen? was hat er mit Onias gemein? Was will Raphael mit dieser Vermengung von Zeiten, die über anderthalb Jahrtausende auseinander liegen? Nichts als den Gedanken ausführen: Wie Gott in der Väter Zeiten durch seine Gegenwart den beabsichtigten Tempelraub vereitelte, so hat er auch in unsern Tagen seine Kirche bei einer gleichen Gefahr in Schutz genommen! Die Veranlassung war folgende:

Nach Auflösung der Liga von Cambray, die Julius II. 1508 mit Ludwig XII. von Frankreich, dem Kaiser Maximilian I. und Ferdinand dem Katholischen von Spanien gegen die Venetianer geschlossen, durch welche aber Frankreich, vom Kriegsglück bevorzugt, eine Gefahr drohende Stellung gegen Italien gewonnen, hatte Julius 1509 einen Theil seiner bisherigen Feinde zu einem gemeinsamen Bündniß mit ihm, der sogenannten „heiligen Liga", gegen Frankreich vermocht, und war selbst mit Heeresmacht ins Feld gezogen, von allen Seiten, wie er glaubte, durch die Alliierten gedeckt. Dessenungeachtet drangen die Franzosen unter Chaumont siegreich vor, und schon war Julius in Bologna von der äußersten, sogar persönlichen Gefahr bedroht, und nahe daran, auf die schmählichsten Forderungen eingehen zu müssen, als die Hülfstruppen der Alliierten plötzlich erschienen und die Franzosen vertrieben.

Als Sinnbild dieser gleichsam durch Gottes Dazwischenkunft bewirkten Errettung aus Kirchenräuber- (oder Kirchenstaat-Räuber-)Händen sollte der Sturz des Heliodor nicht nur angedeutet, sondern deutlich bezeichnet werden, und darum erscheint Julius selbst unter denen, die das Wunder sehen und dem Allmächtigen dafür ihren Dank darbringen.

Dieser stärkste aller Anachronismen hat natürlich viele Anfechtungen erfahren. Vom Standpunkt der Gedankenmalerei aus

verschwindet das Widersprechende, und Raphael hat mit seinem Bilde nichts anderes gethan, als — was jedem Dichter, oder selbst einem Geschichtschreiber unbedingt gestattet ist — er hat dem Papst die Worte in den Mund gelegt: „der Fall des Heliodor hat mich gelehrt, in meiner Zuversicht auf den Beistand Gottes wider die Feinde der Kirche nicht zu wanken!"

Das am unmittelbarsten hervortretende Verdienst dieses Bildes ist die Kraft und Wahrheit der dramatischen Darstellung, die jedem Charakter und jeder Empfindung den bis in den kleinsten Zug entsprechenden Ausdruck gibt. Die biblische Erzählung stellt uns freilich den Hohenpriester jämmerlich klagend vor; aber allerdings nur der beabsichtigten Gewaltthat des Heliodor gegenüber; von dem Augenblick an, daß bei Menschen keine Hülfe mehr war und Rettung von oben kam, ändert sich die Scene: der übermüthige Tempelräuber wird vom Schrecken niedergeworfen und sammt seinen Trabanten von Todesangst durchschüttert; das Volk, das eben noch Hände ringend zum Himmel gebetet, geräth über die wie ein Ungewitter hereinbrechende Erscheinung in die gewaltigste, zwischen Entsetzen, Furcht und Freude wechselnde Aufregung; der Hohepriester aber des Alten Bundes und der des Neuen, der sich an seine Stelle gedacht, sind weder bestürzt, noch nur überrascht: in vollkommener Ruhe und mit dem Ausdruck des Dankgefühls sehen sie das Strafgericht Gottes hereinbrechen über Uebelthäter, die sich an ihm und seinem Dienst geweihtem Gute vergreifen wollten.

Aber auch in allen andern Beziehungen wird das Bild ewig ein Gegenstand der Bewunderung sein. Welch eine klare, in große Hauptmassen sondernde Anordnung! welch eine schöne, dem Pyramidalprinzip mit vollkommener Freiheit folgende, in sich lebendig gegliederte Gruppierung! Welch ein Fluß, welch

eine Harmonie der Linien! und mit welcher Weisheit sind Licht- und Schattenmassen gebildet! nicht zu reden von der Färbung und Modellierung, die sich der mehr dramatischen Darstellweise gemäß tiefer gehend, wärmer und kräftiger herausstellen, als bei den Gemälden in der Stanza della Segnatura und einen Uebergang zu einer neuen Weise bezeichnen, die wir schon im nächsten Bilde deutlich hervortreten sehen. — Verschweigen will ich übrigens nicht, daß selbst bei diesem klar durchdachten, in allen Theilen auf das wahrste motivierten Bilde, eine Stelle sich eingeschlichen, so zu sagen, um des Wohllauts willen: ich meine die beiden Jünglinge, die auf das Säulenpostament geklettert, um dort zu sehen, was sie, so gut wie alle Andern, vom Fußboden aus sehen konnten: den Hohenpriester am Altar! — Es darf nicht übergangen werden, daß sich von Alters her die Nachricht erhalten, daß in dem vordern Sesselträger des Papstes das Bildniß des Kupferstechers Marc-Antonio Raimundi, in dem andern neben ihm das des Giulio Romano gegeben seien, sowie daß vor ihnen ein junger Mann hergeht mit einem Zettel in der Hand, darauf geschrieben ist: Jo. Petro de Folcariis Cremonens., der Name des Secretairs der Memoriali von Julius II.

Das nächstfolgende Bild ist „die Messe von Bolsena". *) Die zu Grunde liegende Erzählung ist bekannt, die als Beleg dient für die unmittelbare, sogar leibliche Gegenwart Gottes in der Kirche. Ein deutscher Priester, vom Zweifel an der Wahrheit des Dogma's von der Transsubstantiation befallen, geht nach Rom, um dort seinen Glauben herzustellen. Auf der

---

*) Gest. von Raph. Morghen. Eine Skizze zu dem Bilde in der Albertinischen Sammlung zu Wien; ein abweichender Entwurf in der Sammlung zu Oxford.

Reise, während er in Bolsena — von seinen Zweifeln gepeinigt — die Messe liest, fängt die Hostie in seiner Hand zu bluten an und färbt sogar das Altartuch blutig. Damit war der Beweis der förmlichen Wandlung der Hostie in den Leib Christi, und somit der leiblichen Gegenwart Gottes im Sacrament geliefert. Zum Thema der Stanza paßt der Gegenstand vollkommen, obwohl zu vermuthen steht, daß ihn Raphael — als kaum darstellbar, — selbst nicht ausgewählt hat. Das Bild nimmt (wie der Parnaß u. A.) den Raum über und neben einem Fenster ein. Oben steht der Altar mit dem Messe lesenden Priester, der die mit einem rothen Kreuz gezeichnete Hostie in den Händen hält, umgeben von Ministranten und gegenüber von einer Gruppe hoher Geistlichkeit; auf den Stufen, die rechts und links zum Altar führen, Volk und Schweizerwache. Die Anordnung ist etwas zerstreut; die Darstellung kann man sogar schwach nennen, und aus begreiflichen Gründen mußte sie es wohl sein. Der Priester betrachtet die Hostie in seiner Hand; aber wie soll er ausdrücken, daß er in der rothen Farbe auf der Hostie Blut und im Blute die leibliche Gegenwart Gottes erblickt? Auch der Papst, der ihm gegenüber kniet und die Cardinäle bei ihm weisen auf kein außerordentliches Erlebniß hin und könnten es, selbst wenn sie wollten, kaum, da es für sie nicht wohl sichtbar ist. Die Bewegung endlich unter den Ministranten oder im Volk überschreitet den Ausdruck gewöhnlicher Neugierde nicht, ja sie macht sogar völliger Gleichgültigkeit Platz, die dem Künstler Gelegenheit bietet, seinem Schönheitsinn, mit dem er in das ihn umgebende frische Menschenleben schaut, unbekümmert um das Wunder von Bolsena zu folgen.

Wenn ich nun aber von einer neuen Weise sprach, zu welcher Raphael mit diesem Bilde übergegangen, meinte ich doch noch etwas anderes. Zunächst glaube ich, daß er sich hiebei zu

Concessionen verstanden, die — in der künstlerischen Aufgabe zu wenig begründet — fast nur auf Rechnung des „Hofmalers“ zu setzen sind. Im „Heliodor“ war die Gegenwart von Papst Julius vollständig motiviert. Ohne eine äußerst gesuchte Deutung — daß eines Papstes Glaube und Gebet das Wunder bewirkt, oder daß Julius den gefährdeten Glauben sicher gestellt u. dgl. — erscheint sein Bildniß in dieser Darstellung nur als eine zu weit gehende Artigkeit, oder als Erfüllung eines Wunsches vom Papst, der an seinem Bildniß im Heliodor sicher große Freude gehabt. Wir werden sehen, wie sich daraus — als selbstverständlich — die Bedingung und Huldigungs-Gewohnheit entwickelt, den regierenden Papst soviel möglich in jedem Bilde zum Träger der Begebenheit zu machen.

Aber es tritt an dem Bilde der Messe von Bolsena noch ein anderer Punkt hervor, der einen weitern Fortgang in dem künstlerischen Charakter Raphael's bezeichnet.

Ist es vornehmlich die Farbe, wodurch die Malerei ihre Gestalten dem wirklichen Leben näher bringt, als es die Bildnerei vermag, und die Modellierung durch Licht- und Schatten-Gegensätze, wodurch sie die Illusion der äußern Wahrheit bewirkt, so liegt die Versuchung sehr nahe, das Maß der Anwendung dieser Kunstmittel zu steigern, zumal die damit erzielte Wirkung auf lauteren Beifall und weitergehende Bewunderung rechnen kann, als Leistungen, die mehr den Geist beschäftigen und die Sinne in einiger Höhe über der faßbaren Natur halten. Es ist nun unverkennbar, daß Raphael in der „Messe von Bolsena“ zu dieser Steigerung der Kunstmittel in einer Weise fortgeschritten ist, die das Hauptinteresse von dem Gegenstand der Darstellung abzulenken droht; weßhalb man auch die Einmischung fremder Künstlerhände, namentlich aus der Schule des

Correggio vermuthet hat. Inzwischen zeigen die übrigen nachfolgenden Werke des Meisters, daß er dieser Umwandlung des Styls seine Zustimmung gegeben.

Madonnen und heilige Familien.

Bevor wir nun zu diesen nachfolgenden Werken übergehen, wird es angemessen sein, unsere Aufmerksamkeit den übrigen in der Zeit von 1508 bis 1513 ausgeführten Arbeiten Raphael's zuzuwenden, und zwar zuerst jenen Gemälden, die wir den Werken der lyrischen Dichtkunst verglichen hatten.

Das erste der von uns angeführten Madonnenbilder ist die Madonna di Loreto, noch zu Vasari's und Sandrart's Zeiten am ursprünglichen Orte, in der Kirche S. Maria del Popolo in Rom; seit 1717 in Loreto, von wo es spurlos verschwunden. Wir kennen es nur aus Copien, deren verschiedene Besitzer sich das frohe Bewußtsein erhalten, das Original zu haben. Dieses wurde im Pluviose des J. VI. der französischen Republik bei der Annäherung der Franzosen von Loreto durch den General Colli, Commandant der römischen Truppen, nach Rom gebracht, wo es der Fürst Braschi, Neffe Pius VI., in Verwahrung nahm, bis es ins Musée Napoléon nach Paris kam. Es wurde aber 1820 — da man es für eine Copie hielt, an M. Landon für die Commune von Morangis abgegeben; das Musée behielt dafür — in der Meinung das Original zu haben — jene zwar alte, aber sehr braungehaltene Copie, die noch jetzt im Louvre hängt. *) Entzücken von Mutter und Kind im Moment,

*) Die neuesten Ansprüche auf den Besitz des Originals werden erhoben von Sir Walter Kennedy Lawrie (Jun. 1857), der sein Exemplar von der Accademia di S. Luca in Rom hat prüfen lassen, die es für ein Werk

wo dieses erwacht, ist das Thema des unvergleichlichen Bildes. Das Kind liegt ausgestreckt auf einem Ruhekissen und wendet seine freudestrahlenden Augen und liebesuchenden Arme nach der Mutter empor, die neben dem Bett steht, und den Schleier, der es deckte, hoch aufhebend in seliger Lust zum Kinde niederblickt. Hinter ihr steht ziemlich gleichgültig Joseph auf einen Stab gestützt. Es sind nur halbe, aber lebensgroße Figuren. Was hat Raphael aus diesem in tausend Familien sich täglich wiederholenden Augenblick gemacht! Und wie hat er der schönsten Regung der Seele den schönsten Ausdruck gegeben, so daß jede Miene, Bewegung und Form in höchster körperlicher Vollkommenheit sich darstellt!

Die **Madonna aus dem Hause Alba**, nach mannichfachen Wanderungen an fester Stelle in der kaiserlichen Sammlung der Eremitage zu Petersburg, ist eine Variation des von Raphael bevorzugten Themas, „wie Johannes seinem Gespielen ein Kreuz bringt." Es ist ein kleines Rundbild von 3 F. Dm. Die Mutter sitzt mit untergeschlagenem rechten Bein am Boden in Gras und Blumen, hält in der gesenkten Linken ein Buch, und zieht mit der Rechten den kleinen Johannes heran, der ein Kreuz darbringt. Danach greift das Christkind, den linken Arm um den Hals der Mutter geschlungen, die wehmüthig auf das bedeutsame Geschenk blickt. Im Hintergrunde Nazareth, Wiesen und Berge. Composition und Styl erinnern noch so sehr an frühere Zeiten, daß Raphael möglicher Weise eine ältere Zeichnung dabei zu Grunde gelegt hat. Der Carton dazu — leider

Raphael's aus seiner besten Zeit erklärt hat; ferner von Meiningen (S. d. Kunstblatt 1857. p. 311.) und von Verona, wo der Maler Heinr. Stohl aus Wien bei Sgre. Ant. Tortella das ächte Bild will gefunden haben. — Kupferstiche existieren von Giorgio Mantovano 1575 — von Villerey nach der Copie in Paris — von Romanet für die „Galerie Orleans."

beschädigt — wird in der Sacristei des Laterans zu Rom aufbewahrt. *)

Hatte Raphael in der Madonna di Loreto das Entzücken der Mutter beim Erwachen des Kindes geschildert, so schildert er in der Vierge au linge oder dem „Schlummer des Christuskindes" ihre innige Lust am schlafenden Liebling. **) In süßem Schlummer liegt es auf dem Ruhekissen; die Mutter, (seltsamer Weise mit einem blauen Diadem geschmückt) hebt sanft den Schleier empor, um dem kleinen Johannes, der mit dem unausbleiblichen Kreuz herbeigekommen, seinen Freund zu zeigen, der denn auch seiner herzlichen Freude mit gefalteten Händen — aber sonst lautlos, denn Maria hat ihm das Zeichen zum Schweigen gegeben — Ausdruck verleiht. Im Hintergrunde Nazareth nebst umgebender Landschaft mit einer Ruine. Das Bild, 18 Zoll hoch, 25 Zoll breit, ist jetzt, im Ganzen wohl erhalten, (wenn nicht hie und da die Lasuren gelitten haben) in der Sammlung des Louvre in Paris, wohin es aus der Sammlung von Ludwig XV. gekommen. Für wen es Raphael gemalt, ist so wenig bekannt, als wer es nach Paris gebracht hat, wo es bereits 1713 im Besitz des legitimierten Prinzen Louis Alexander von Bourbon war.

Im Geben und im Empfangen äußert sich die Liebe! Eine schöne Blume, eine volle Nelke, hat das Christkind, als es seinen Gespielen mit dem unzertrennlichen Kreuzchen kommen sieht, und mit lieblicher Freude hält es ihm die Blume entgegen. Das ist

---

*) Es existiert noch ein leichter Entwurf dazu in Rothstein, (dabei die Skizze zur Madonna della Sedia, Federzeichnung) und auf der Rückseite ein ausgeführtes Studium zur Madonna, in der Sammlung Wicar in Lille. — Gest. von A. B. Desnoyers.

**) Gest. von Fr. de Poilly — A. Boucher Desnoyers — J. B. L. Massard.

der Inhalt der Madonna Aldobrandini, eines reizenden kleinen Bildes von 13 Zoll 6 Linien Höhe und 11 Zoll Breite, jetzt im Besitz des Lord Gravagh in England. *) Das Kind sitzt auf dem Knie der Mutter, die den Mantel hinter ihm ausbreitet, und das Johanneskind liebreich umfaßt. Ihr Kopf ist mit einem grünblauen, golddurchwirkten Tuch umwunden, ihr Körper mit einem sehr lichtblauen Unter- und lackrothen Oberkleid bedeckt. Durch eine Doppel-Arcade sieht man ins Freie auf einige Gebäude in der Landschaft. — Das Bildchen war ursprünglich im Besitz der Familie Aldobrandini in Rom, woher sein Name stammt.

Sollten wirklich diese kleinen Arbeiten eine Art Erholung für Raphael gewesen sein bei der unstreitig sehr anstrengenden Beschäftigung im Vatican, so sehen wir doch seinen Genius sogleich in einer frischern, kräftigern Bewegung, wo er eine größere Aufgabe zu lösen hat. Das erste in Rom ausgeführte Staffeleigemälde von weiterem Umfang (8 Fuß 10 Zoll hoch, 5 Fuß 10 Zoll breit) ist das unter dem Namen der Madonna di Foligno bekannte Votivgemälde des Sigismondo Conti vom Jahre 1511. **) Es ist dieß wieder ein Altarbild nach der Weise alter Ueberlieferung, eine Madonna mit Heiligen und dem Stifter; aber Scene und Darstellung sind verändert: hoch in den Wolken thront die Himmelskönigin mit dem heiligen Kinde, und eine lebhafte, ausdruckvolle Bewegung verbindet alle Gestalten. Zur Linken auf dem Erdboden stehen der Täufer und weiter nach vorn kniet St. Franciscus; dieser andächtig und verzückt emporschauend; jener mit ruhiger Sicherheit emporweisend; an der rechten Seite

---

*) Gestochen von A. Bridoux.

**) Gestochen von A. B. Desnoyers — Nic. Schenker — Fil. Tosetti — Ign. Pavon.

steht der heilige Hieronymus, der seinen neben ihm knieenden Schützling Sigismondo Conti dem Herrn des Himmels empfiehlt. Dieser, obwohl noch im ersten Kindesalter und von der Mutter noch mit beiden Händen gehalten, ist gern bereit, der Empfehlung Folge zu geben, und verläßt den Schooß der Mutter, um — freilich ohne die conventionelle, segnende Handbewegung, Gewährung verheißend — zu dem frommen Manne nieder zu steigen. Eine Glorie von lieblichen Engelköpfchen umgibt Mutter und Kind auf goldig gefärbtem Luftgrund, unter welchem der Wolkenthron sich ausbreitet. Den untern Raum nimmt eine Landschaft ein, mit der Stadt Foligno im Hintergrunde; und in die zwischen den beiden Gruppen des Vorgrundes entstandene Lücke ist ein Engelknabe getreten, der, eine Tafel mit beiden Händen haltend, die Blicke nach der Erscheinung im Himmel richtet. — Was will oder soll der Knabe? Er ist von bezaubernder Schönheit; aber um dieser willen wird der sinnige Künstler ihn nicht dahin gestellt haben. Seine Tafel würde Antwort geben, wenn deren Inschrift uns bewahrt wäre. Versuchen wir sie zu ersetzen! Sterbliche Menschen wenden sich im Gebet zur Gottheit, gläubigen Herzens. Ihr Gebet ist erhört: ein Engel bringt die beseligende Botschaft: „Euer Glaube hat Euch geholfen!" Sollte der Trostspruch nicht auf der Tafel gestanden haben? Dafür dürfte denn auch der Regenbogen, das Urfriedenszeichen, und das feurige Meteor über der Stadt sprechen.

Wie unabhängig nun auch Raphael — was ihm von Einigen vorgeworfen wird — von der traditionellen Anordnung bei diesem Bilde verfährt: das Gesetz der Symmetrie beobachtet er mit der gewissenhaften Strenge, die ihm für Gemälde, die mit ritualen Handlungen in Verbindung stehen, noch nothwendig erscheint. Ich stimme auch nicht in den mehrfach ausgesprochenen Tadel der Madonna und des Kindes ein, die

man zu weltlich findet. Die Auffassung ist kirchlich, wenngleich nicht mehr in alterthümlicher Feierlichkeit; die Bewegung lieblich, aber nicht gesucht; und was beim Kind so erscheint, ist durch das Herabsteigen vom Schooß der Mutter motiviert. Zu der größern Lebendigkeit stimmen denn auch die volleren Formen, die kräftigere Zeichnung und Modellierung, die überraschend individuellen Physiognomien und ihr sprechender, seelenvoller Ausdruck; die ganzen Farben der Gewänder und die tiefe, warme Carnation. Einfach, in großen Massen, aber mit belebten Flächen ist der Faltenwurf gehalten; und breit und frei ist die technische Behandlung; Gedanke, Composition und Ausführung sind in vollkommenster Harmonie; so daß das Gemälde mit Recht unter des unsterblichen Künstlers vorzüglichste Werke gerechnet wird.

Vasari zufolge war das Bild ursprünglich in der Kirche Araceli zu Rom; kam dann 1565 auf Veranstaltung einer Enkelin des Stifters, Signora Anna Conti, in die Familien-Capelle von S. Anna in Foligno. Von da ward es 1798 nach Paris entführt; dort (von Hacquin) von Holz auf Leinwand übertragen; 1815 an Italien ausgeliefert und auf Befehl Pius' VII. nach dem Vatican gebracht, dessen Gemäldesammlung es noch ziert. Ein Carton zu demselben hat sich nirgend gefunden.

Oft scheint es, als müsse Raphael von einem glücklichen, auf das mannichfachste bewegten Familienleben mit Aeltern, Großältern und Kindern umgeben gewesen sein, da er uns so viele Bilder hinterlassen, in denen flüchtige, von Tausenden übersehene Momente desselben festgehalten und in verklärender Weise dargestellt sind. Ein solches ist die Madonna dell' Impannata, von einem mit Leinwand überspannten Fenster im Grunde des Zimmers so genannt; gegenwärtig im Palast Pitti

zu Florenz.*) Das Thema ist: das Kind soll zur Großmutter, möchte aber lieber bei der Mutter bleiben. Links sitzt Großmutter Anna und streckt nach dem geliebten Enkel die Arme aus; dieser aber hält sich fest an der Mutter; vielleicht ist ihm die Großmutter noch nie so erschienen, wie eben in diesem Bilde, wo allerdings eine abschreckende Häßlichkeit sie auszeichnet. Die schöne Mutter ist ihm lieber. Aber eine junge, auch schöne, Freundin der Mutter und von ihm ist zugegen, die die Aeußerung des Kindes mißbilligen möchte, ohne es zu kränken. Sie rührt nur sanft an seine Schulter, und wie es sich nach ihr umsieht, blickt es in ein so gutes und doch ernstes Gesicht, daß es den wohlgemeinten Vorwurf darin liest, und dadurch in seinem Vorhaben unsicher gemacht, mit weit offenen Augen und Mund nach ihr gewendet stehen bleibt. Die Scene spielt in einem gewöhnlichen Wohnzimmer; wir befinden uns auf dem Boden des wirklichen, natürlichen Lebens, einfachen, ganz verständlichen Seelenregungen gegenüber. Da sitzt plötzlich an der rechten Seite ein junger Mensch von etwa 14 Jahren (mit einem Kopf freilich von höchstens 4 Jahren), der sich mit einem Kreuz und sonstigen Merkmalen als des Christkindes Gespiele, Johannes, zu erkennen gibt, und weist auf dasselbe mit conventionell prophetischer Handbewegung hin. Der mangelnde Zusammenhang dieser Figur mit der Hauptdarstellung, sowie ihr unpassendes Alter, und außerdem die nur theilweis vorzügliche Ausführung des Bildes, haben schon öfter Zweifel an seiner Aechtheit erregt. Inzwischen soll in der königl. Handzeichnungs-Sammlung in London der Entwurf von Raphael's Hand sein; und es käme nur darauf an zu erfahren, ob er die ganze Composition, den Johannes einbegriffen, enthält?

*) Gest. von Fr. Villamena 1602 — Bertonnier 1829.

Die Darstellung ist im Ganzen voll Bewegung; nur die Mutter zeigt eine an Gleichgültigkeit grenzende Ruhe. Das Interesse des Bildes bildet das in Fülle und Weichheit der Formen und Wahrheit und Lieblichkeit des Ausdrucks vollendet köstliche Kind, von idealer Schönheit, bewundernswürdig in Zeichnung und Modellierung, in Färbung und Farbenauftrag. Die übrigen Theile des Bildes weisen mit ihrer tiefen Färbung und ihren dunkeln Schatten auf fremde Hände, wie denn auch die Gewandmassen und ihr Gefälte von den Raphaelischen Formen etwas hinüberspielen in diejenigen Michel Angelo's.

Noch geringeren Antheil möchte ich dem unerreichten Meister heiliger Familien zuschreiben an dem für Lionello Pio von Carpi gefertigten Bilde, der „Madonna del divino amore," jetzt nebst dem Original-Carton in dem Museo zu Neapel. *) Die Aechtheit der Composition ist nicht anzufechten; jede, auch die kleinste Linie legt mit dem sie belebenden Schönheits-Gefühl Zeugniß dafür ab. Aber in besonders günstiger Stimmung ist sie nicht entstanden; aus dem Leben sind die Motive nicht genommen, und der gewählten symbolischen Auffassung widerspricht die gesammte Anordnung, so daß ihr die Wirkung der Wahrheit entgeht. Unfern einer Ruine sitzen Maria und Elisabeth im Freien, jede mit ihrem Kind im Schooß; Johannes sein Kreuzchen, — die Linke auf der Brust, — dem Christkind hinhaltend, das ihm — von Elisabeth dabei unterstützt — feierlich und priesterlich den Segen ertheilt; — ein Motiv, das bisher von Raphael in solcher Verbindung noch nicht angewendet worden. Betend faltet über dieser Scene auch Maria die Hände, und St. Joseph geht in Gedanken verloren im Hintergrund

*) Gest. von C. Lorichon nach einer Zeichnung von Desnoyers — auch von Gugl. Morghen.

spazieren. Gesucht und ohne überzeugende Kraft ist der Ausdruck in allen Gestalten, so daß ich vermuthe, der Meister hat die Ausführung dieses Werkes, das ihm schwerlich ganz von Herzen gegangen, andern Händen übergeben. — Das Bild ist aus dem Hause des Cardinals Ridolfo Pio da Carpi in die Galerie Farnese nach Parma, und von da durch Erbschaft an den König von Neapel gekommen. Es hat im Jahre 1805 die königl. Familie auf der Flucht begleitet, und ist erst nach dem Tode der Königin, die es nach Wien mitgenommen, nach Neapel zurückgebracht worden. *)

Ich übergehe einige kleinere hierher gehörige Bilder, um diesen Abschnitt von den lyrischen Gemälden Raphael's mit einer seiner vollendetsten Schöpfungen zu schließen: der Madonna del pesce, jetzt im königl. Museo zu Madrid. **) Wiederum ist es ein Altargemälde, eine Madonna auf dem Thron nach alter Weise, die Raphael zu malen übernommen. Aber wie neu und lebendig hat er die Aufgabe gefaßt! wie weit entrückt hat er sie der „sagra conversazione" der alten Meister; und doch wie ist das Ganze von Würde und Heiligkeit umflossen!

Sind wir über die Entstehung des Bildes recht unterrichtet, so liegt schon darin eine Abweichung von dem Herkömmlichen

---

*) Ich will hier eine Bemerkung einschalten, zu welcher ich schon öfter Gelegenheit gehabt, die aber hier ganz besonders am Platze zu sein scheint. Leser, welche meine Darstellung mit andern vergleichen wollen, werden nicht nur auf abweichende Erklärungen der Bilder, sondern auch auf verschiedene, ja sogar entgegengesetzte Beurtheilungen stoßen. Letzteres trifft nun ganz besonders ein bei der „Madonna del divino amore", die von Andern (namentlich Passavant) nicht nur als eine der lieblichsten Familienscenen in der Composition gerühmt, sondern auch für ganz oder wenigstens in allen Haupttheilen von Raphael's Hand ausgeführt erklärt wird. Ich erhebe keine Ansprüche auf höhere Autorität; aber ich folge meiner Empfindung, meinem Auge und meiner Einsicht, so weit sie reichen.

**) Gest. von A. B. Desnoyers — J. M. Enzingmüller — M. Steinla.

und eine wenigstens theilweise Erklärung der Composition. Gegen die in Neapel herrschenden Augenübel den göttlichen Beistand besonders anrufen zu können, war in S. Domenico eine Capelle bestimmt worden, die ursprünglich der H. Rosa geweiht war. Nun aber hat die alttestamentliche Erzählung von Tobias, der, von einem Engel geleitet, den Fisch fand, mit dessen Galle er die Blindheit seines Vaters heilen konnte, ihn zum Schutzpatron für Augenleiden gemacht. Und so mag sich leicht in der Phantasie Raphael's eine Composition gestaltet haben, in welcher Tobias dem Throne der Jungfrau sich naht, um den Beistand Christi für die Kranken anzurufen, die auf seine besondere Vermittelung rechnen.

Betrachten wir das (oben im Halbkreis abgeschlossene, 6 Fuß 7 Zoll 6 Linien hohe, 4 Fuß 11 Zoll 6 Linien breite) Bild, das uns wenigstens durch o. g. ganz vortreffliche Kupferstiche zugänglich ist, näher, so sehen wir die heilige Jungfrau in holdseliger Anmuth mit dem Christkind auf hohem Throne sitzend, hinter welchem ein großer Vorhang schräg durch den Raum gezogen ist. An ihrer linken Seite kniet auf der Stufe des Thrones St. Hieronymus, (wahrscheinlich in einiger Beziehung zum Besteller des Bildes, wenn nicht als Uebersetzer der Bibel (Vulgata) die hier eine besondere Bedeutung gewinnt,) den dankbar treuen Löwen zu seinen Füßen, in ein Buch vertieft, auf das das Kind, als habe es eben hineingesehen, das Händchen legt, während es sich nach der andern Seite wendet, wo der junge Tobias, einen Fisch in der Rechten, an der Linken geleitet von seinem Begleiter aus frühern Tagen, und mit besondrer Herzlichkeit und Dringlichkeit empfohlen, auf sein Knie sich niedergelassen und zaghaft bittend zum Christuskind emporblickt. Es läßt sich kaum ein rührenderes Wechselspiel der Gefühle und ein vollendeterer Wohllaut ihres Ausdrucks denken, als wir hier

vor Augen haben. Tobias, im Bewußtsein seiner menschlichen Schwäche und Niedrigkeit — er allein ist ohne Heiligenschein! — wagt kaum aufzusehn; ja selbst die Arme würde er nicht zu erheben wagen, wenn nicht der treue Engel sie heben und stützen wollte; das Christkind, im Begriff von dem linken Arm der Mutter, auf dem es sitzt, herabzusteigen, neigt sich — gehalten noch an der Brust von ihrer rechten Hand — mit seiner liebevollsten Freundlichkeit zum Knieenden nieder, mit einer Bewegung, die ihn aus seiner demüthigen Stellung heben soll, was denn auch unter dem Beistand des Engels zu gelingen beginnt. — Ganz neu ist die Auffassung der Madonna. Ueberwiegend, ja ausschließlich war in allen bisherigen Madonnen-Bildern Raphael's jungfräuliche Unschuld und Mutterliebe das beseelende Motiv. Zum ersten Male sehen wir sie, in Uebereinstimmung mit dem Thron, auf dem sie sitzt, von einem königlichen Bewußtsein erfüllt, in ebenso Achtung gebietender als anmuthreicher Haltung und Bewegung, niederblickend zum Bittenden, aber mit aufrechtem, nur ein wenig rechts gewendetem Haupt, während die Bewegung der Arme und des übrigen Körpers mehr links gerichtet ist: die ruhige, aber nicht regungslose Mitte zwischen den bewegteren Empfindungen des Bittens und Fürbittens und der bereitwilligsten Gewährung. Ausgeschlossen von diesem Auftritt würde der ehrwürdige, mit dem Buch beschäftigte Greis an der linken Seite des Thrones sein, wenn nicht die Milde des Christuskindes die Verbindung aufrecht hielt. Hieronymus hat die Bibel in der Hand; das Kind hält sie aufgegeschlagen an einer Stelle, wo wir — nach der Stärke der beiden Abtheilungen des Buchs zu schließen — die Geschichte des Tobias vermuthen dürfen. Auf sie hat das Christuskind, die göttliche Weisheit, den Heiligen hingewiesen, der nun in sie sich versenkend geistig mit der Scene verbunden ist; wie auf

ihren Grund hin Tobias eine so überaus freundliche Aufnahme findet.

Da ich das Gemälde nicht selbst gesehen, bediene ich mich in Betreff der Ausführung wörtlich des Berichtes von Passavant (a. a. O. III. p. 117). „Die großartige Vertheilung der Farben ist von wunderbarer Harmonie und wohlthätigem Gleichgewicht. In der Mitte herrscht das Blau und Weiß in den Gewändern der Maria; links steht das leuchtende Gelb des Tobiaskleides dem mächtigen Roth im Gewand des Hieronymus entgegen; aber auch wieder Roth im Gewand des Engels gegenüber dem Gelbbraun des Löwen. Das Weiß des Schleiers der Maria findet entsprechende Töne in den Flügeln des Engels, und im weißlichen Bart des Hieronymus. Das Grün des Vorhangs und das Blau der Luft, beide von tiefem, aber gedämpftem Ton, lassen die andern Farben wirksam hervortreten. — Das Gemälde ist in allen Theilen von Raphael selbst ausgeführt und klar im Ton, wie die Sixtinische Madonna." Was Zeichnung und Geschmack in der Anordnung des Ganzen, wie aller Theile betrifft, so ist dem Künstler kaum ein zweites Mal eine solche Einheit von Seeleninnigkeit und der vollkommensten äußern Schönheit gelungen, so daß davor immer zu gleicher Zeit das Gemüth bewegt und die Sinne entzückt werden.

Das Bild ist durch eine Gewaltthat des Vicekönigs, Herzogs von Medina, 1638 von seiner Stelle in St. Domenico; dann 1644 von ihm mit nach Spanien genommen und 1656 an König Philipp IV. verkauft worden. Hier erst hat es — von dem Fisch in der Hand des Tobias — seinen jetzigen Namen erhalten.

VI.

Bildnisse.

Es bedarf schwerlich einer weiten Auseinandersetzung, daß die Seele der Raphaelischen Kunst der Idealismus ist; aber allerdings nicht als Feind des Realismus, sondern ihn durchdringend, wie die Seele den Leib durchdringt, die Gegensätze zur harmonischen Einheit des Lebens verbindend. Führte er auf diesem Wege seine idealen Gestalten ins Reich der Wirklichkeit ein, so lag es ihm nahe, die Erscheinungen der Wirklichkeit auf demselben Wege in eine Höhe zu heben, wo ihr idealer, d. i. geistiger Gehalt freier zu Tage treten mußte, als in den Bedürfnissen und Gewohnheiten des Daseins. Freilich liegt hier die Gefahr einer Verflüchtigung der Individualität nahe; aber Raphael war durch seinen Genius vor jeder Ueberschreitung der Grenzen bewahrt. Und wie er durch die strengsten und ausführlichsten Naturstudien zu seinen Idealgestalten nie verleitet wurde, diese zu Bildnißfiguren zu machen, so sind anderseits seine Bildnisse ungeachtet seiner geistigen Auffassungsweise doch himmelweit von sogenannten Idealisierungen entfernt. Wie dort das Allgemeine, so behielt hier das Besondere das Uebergewicht. Wohl scheint Alles, was seine Hand berührte, wie angehaucht vom Geiste der Schönheit; selbst wo wir ihn ganz im Dienste

der Naturwahrheit sehen. Nur müssen wir erkennen, daß es nicht allein die äußere Erscheinung eines Menschen ist, den er im Bildniß schildert, sondern vornehmlich der Charakter, die Gesammtheit des Wesens eines Individuums, und daß er sich darum an die großen Züge hält, in denen diese sich ausspricht, während er die kleinen und unwesentlichen übergeht, wie der rechte Biograph, der uns die Gedanken, Bestrebungen, Leiden und Thaten seines Helden erzählt, sich aber wohl hütet, uns in alle Winkel seines Lebens zu führen.

Sieht man Raphael's Naturstudien, namentlich aus früherer Zeit an, so wird man darin einen Fingerzeig finden für den Weg, auf dem seine ersten Bildnisse entstanden sind. Es ist die einfachste, treueste Auffassung der Natur mit Berücksichtigung der Seite, der Stellung und Bewegung, die sie dem Auge am wohlgefälligsten erscheinen lassen. Derart sind die Bildnisse von Angelo und Maddalena Doni geb. Strozzi, vom Jahre 1505, jetzt in der Galerie Pitti zu Florenz, von denen namentlich das letztre mit großer Sorgfalt ausgeführt ist. Es ist ein Bild, aus dem die größte Seelenruhe und aufrichtiges Wohlwollen uns ansprechen. Selbst eine gewisse unschuldige Befangenheit liegt in den halbniedergeschlagenen Augenlidern und in dem Blick, der an uns schüchtern vorbeistreift; und was die Mienen etwa noch nicht ganz ausgesprochen, das sagen uns die ruhig über einander geschlagenen Hände. Die Carnation ist so fein nüanciert, daß sie ungeachtet der leisen Röthe auf Wangen und Lippen, eintönig erscheint. Sie ist aber von einem warmen Goldton mit schwach ins Graue fallenden Mitteltönen, und durchsichtigen bräunlichen Schatten. Die Farben sind sehr sorgfältig aufgetragen und glatt vertrieben, die Haare mit feinem Spitzpinsel gezeichnet, das Ganze mit Leonardischem Fleiße ausgeführt. — Das Bildniß Angelo's ist etwas flüchtiger behandelt,

hat auch wohl gelitten. Er sieht uns fest ins Angesicht, aber auch seine Stellung ist durchaus natürlich, ungesucht; Färbung und Modellierung sind kräftiger, als bei dem Bildniß seiner Frau.

Aus derselben Zeit und in der Behandlungsweise dem Bildniß der Maddalena Doni ganz verwandt sind noch zwei Frauenbildnisse in Florenz, davon das eine auch in der Galerie Pitti, das andere in den Uffizi hängt.

Hier wird nun auch Raphael's eigenes, von ihm selbst 1506 gemaltes Bildniß aufbewahrt.*) — Warum hat dieses Bild mir von jeher einen unendlich wehmüthigen Eindruck gemacht? Es sieht uns doch mit treuen Augen an; Anmuth und Güte umspielen den Mund; Tiefe, Reinheit und Reichthum des Geistes sprechen aus allen Zügen, und keine Bewegung deutet auf innere Unruhe oder leidenschaftliches Verlangen. Aber es ist das Antlitz eines Menschen, dessen Seele man zu zart besaitet nennen möchte. Ihr Wesen ist Wohllaut, aber es verträgt keine rauhe Berührung und verheißt nur kurze Dauer. Ein Ausdruck der Wehmuth ist ihr eigen, der durch Thränen lächelt und mit dem ersten, freundlichen Gruß an den Abschied mahnt.

Raphael war 23 Jahr alt, als er dieses sein Bildniß malte. Seine Züge sind nicht gerade schön zu nennen, aber fein und edel; die Gesichtsfarbe ist blaß, eintönig, die Augen und das leicht gekrümmte auf den Nacken niederfallende, mit einem Barrett bedeckte Haar sind braun; über dem schwarzen, enganliegenden Kleid steht ein Hemdsaum vor. Der Grund des Bildes ist grünlich grau. Es war bis 1588 in Urbino, ursprünglich wahrscheinlich ein Geschenk Raphael's an seinen Oheim Sciarla. Un-

*) Man vergleiche den Stich von C. Gonzenbach neben dem Titelblatte dieses Buches.

ter Sixtus V. kam es in die 1588 eröffnete Akademie S. Luca nach Rom, aus welcher es der Cardinal Leopoldo de' Medici erwarb und nach Florenz brachte. Es ist nicht ganz mehr im ursprünglichen Zustande, kann aber keineswegs als übermalt bezeichnet werden und gibt uns jedenfalls die genaueste Kunde über das Aussehen des Künstlers in der bezeichneten Zeit.*)

In der Galerie des Louvre zu Paris hängt das Bildniß eines jungen Menschen von etwa 16 Jahren. Nachlässig hat er sich auf eine steinerne Brüstung mit dem rechten Arm gestützt, während die Hand sich in der Fülle der blonden Locken halb vergräbt. Er ist schwarz gekleidet und trägt ein schwarzes Barrett. Seine Augen sind auf den Beschauer gerichtet, aber das Angesicht selbst nur drei Viertel. Nicht nur um der außerordentlichen Schönheit des jungen Menschen, sondern auch um der Liebe und Vollkommenheit willen, mit denen das Bild ausgeführt ist, muß es zu den Perlen von reinstem Wasser gezählt werden. In Paris, wo es bereits in der Sammlung Louis' XIV. war und — unbegreiflicher Weise — für das Bild Raphael's galt, setzt man seine Entstehungszeit in die Jahre 1515 bis 1520. Ich glaube, daß es in der Zeit der „Poesie" in Rom gemalt ist; denn frei und leicht ist wohl die Behandlung, aber doch nicht so voll und breit, und in der Farbe nicht so tief, wie wir sie an den spätern Arbeiten wahrnehmen.**)

Ungefähr aus derselben Zeit stammt das Bildniß der unter dem Namen der „Fornarina" in die Geschichte überge-

---

*) Passavant setzt in dieselbe Zeit die Bildnisse zweier Geistlichen aus Vallombrosa, in der Sammlung der florentinischen Akademie als Raphael's Arbeit. Sie sind — meiner und wohl fast allgemeiner Ansicht nach — von Perugino's Hand.

**) Gestochen von Nic. Edelink — M. Gandolfi — E. Demarteau.

gangenen Geliebten Raphael's, gegenwärtig in der Galerie Barberini zu Rom.*) Die „Fornarina", die Bäckerin (Margarita mit Namen, nach einer Randglosse in der 2. Ausgabe des Vasari 1568), ist eine mythische Person geworden, deren die Sage sich bemächtigt hat, die Topographie Roms zu bereichern, und an deren Verherrlichung Dichtkunst und Malerei ihre Kräfte versucht haben.

Man zeigt in Rom das Haus, wo sie geboren, den Garten, über dessen Mauer hinüber Raphael sie zuerst gesehen u. s. w. Ihre Schönheit und ihr Liebreiz werden in zahllosen Gedichten gepriesen, ihre Liebe zu Raphael in nicht wenigen Bildern geschildert. Sehen wir sie doch selbst in den Fresken der Pinakothek zu München sich über die entseelte Hülle des Geliebten verzweiflungsvoll stürzen, als wolle sie auch im Tode ihn nicht verlassen.**) Dem Bildniß im Palazzo Barberini gegenüber, das unbeanstandet als das „der Geliebten Raphael's" gilt, und von welchem bereits früher die Rede war, gerathe ich um so weniger in eine Stimmung entzückter Theilnahme, als ja Raphael als Bildnißmaler die große Kunst verstand, den eigenthümlichen Charakter eines Individuums wahr und doch zugleich von seiner besten Seite aufzufassen, und uns hier ein Mädchen zeigt in der Fülle der Jugend, Gesundheit und Sinnenlust, aber ohne irgend einen Zug feinen Seelenlebens. Und so kann ich natürlich noch weniger der Meinung beipflichten, welche ihr Bildniß in der Sixtinischen Madonna wiedererkennen will. Passavant, der diese Ansicht vertritt (a. a. O. II. 225) schreibt die Veredelung und Vergeistigung ihres Wesens, die er natürlich, mit Beziehung auf das barberinische Bildniß, für unerläßlich hält, dem Umgang

---

*) Gest. von D. Cunego 1772 — Pietro Fontana.

**) Daß in diesem Bilde nicht Raphael's Braut, die Nichte Bibiena's, gemeint sein könne, geht schon aus ihrer Grabschrift im Pantheon hervor, die sie, als vor ihm gestorben, bezeichnet.

mit Raphael zu (einem Umgang, der ihm offenbar in einem zu idealen, poetischen Lichte erscheint) und stützt sich dafür auf ein weibliches Bildniß, das in der Sammlung des Palastes Pitti in Florenz aufbewahrt wird und unverkennbar große Aehnlichkeit mit der Sixtinischen Madonna hat. Es ist eine römische Dame, der reichen Kleidung nach den höhern Ständen angehörig, und von großer Schönheit der Gesichtszüge, die aber keine, oder nur eine ganz allgemeine Aehnlichkeit mit dem barberinischen Bildniß haben. Die Carnation, wie die Färbung im Ganzen ist sehr licht, mit vorwiegend grauen Tönen, die Modellierung schwach, die Zeichnung noch schwächer, die Behandlung beinahe flau — alles Eigenschaften, die zu keinem der Bildnisse von Raphael's Hand passen, am wenigsten zu denen aus später oder gar letzter Zeit, wo er so tief in der Farbe war und die Formen beinahe übermodellierte. Mir scheint dieß Bildniß seine Entstehung allerdings der Aehnlichkeit des lebenden Originals mit der Sixtinischen Madonna zu verdanken zu haben, aber der gesammten Ausführung nach in eine viel spätere Zeit, vielleicht schon in den Anfang des 17. Jahrhunderts zu gehören. Wenden wir uns von diesem fraglichen Gemälde zu zwei Bildnissen, die ums Jahr 1512 von Raphael gemalt worden — und wir werden des großen Unterschiedes rasch inne werden!

Das erste derselben, ein weibliches Bildniß, hängt in der Tribune der Uffizj zu Florenz. Die Tradition hat ihm den Namen der „Fornarina" gegeben, und Raphael Morghen — damit der Irrthum möglichst breite Wurzeln schlage — dasselbe in einem trefflichen Kupferstich mit diesem Namen in die Welt geschickt.*) Es ist das Brustbild einer Dame von Stande — so wenigstens scheint es — jedenfalls von großer Schönheit. Sie

*) Man hat neuerdings dieses Bildniß dem Raphael ab- und dem Sebastian del Piombo zugesprochen; wie ich glaube mit großem Unrecht.

ist etwas nach rechts gewendet, richtet aber ihre Augen auf uns; das dunkle Haar umgibt ein goldner Reif und ein brauner Blätterkranz. Ueber dem Kleid von dunkelblauem Sammt trägt sie einen Pelzkragen, den sie mit der anmuthig bewegten Rechten vor der Brust zusammenfaßt. Eine goldne Kette schmückt den Hals. Im dunkelbraun grünen Hintergrund liest man die Jahrzahl 1512.

Blühend, kräftig klar ist die Carnation, von gesunder Fülle jede Form des Gesichts wie des Armes und der wundervollen Hand und von einer Weichheit, daß man die Knochen kaum spürt. Die Modellierung mit braunen Schatten ist so stark, daß sie fast die Grenze überschreitet. Mit großer Naturwahrheit sind alle Nebensachen (Pelz, Kleid, Wäsche) gemalt und bei aller Feinheit doch breit behandelt: auffallender Weise indeß hat sich Raphael bei den Lichtern im Haar und Blätterkranz, bei Verzierungen am Kleid und bei der goldnen Halskette des wirklichen Goldes bedient.

Dieses Bild war bereits im J. 1589 in der Sammlung des Großherzogs von Toscana, wie aus dem Inventar derselben von diesem Jahr hervorgeht, ohne daß wir erfahren, wie es dahin gekommen, noch wen es vorstellt. Daß es nicht, wie man lange behauptet, das Bildniß der „Fornarina" ist, bedarf kaum noch der Erwähnung (da dieses überdieß noch 1591 im Hause des Francesco Bocchi zu Rom war; vgl. Vasari, ed. Fior. 1852. VIII. p. 36). Wollen wir uns aber an die Angaben Vasari's halten (l. l. p. 44), so haben wir nur eine geringe Auswahl, indem er neben der Geliebten des Künstlers zwar von „unzähligen andern Damen" spricht, die Raphael gemalt, aber nur Eine nennt, nehmlich „Beatrice Ferrarese", ohne anzugeben wer sie sei. Eine Fürstin dieses Namens gab es zu der Zeit nicht in Ferrara und von einer andern Beatrice aus

Ferrara weiß die Geschichte nichts. Wollen wir uns also nicht in willkürliche Vermuthungen einlassen, wie jene: „es sei dieß die berühmte Freundin Michel Angelo's, Vittoria Colonna; oder es sei eine Improvisatrice, die so geheißen haben könnte" u. s. w., so müssen wir uns begnügen, eine schöne Unbekannte aus dem Kreise der Bekannten Raphael's in ihr zu bewundern.

Festern Boden haben wir unter uns bei dem zweiten, der Malweise nach ganz gleichzeitigen männlichen Bildniß, das bis zum Jahre 1808 sich im Hause Altoviti in Florenz befand, vom damaligen Kronprinzen Ludwig von Bayern für 3500 Zechinen angekauft worden und nun einer der Hauptschätze der Münchner Pinakothek ist.*) Es ist ein Jüngling von etwa 22 Jahren, mit langen schwarzen Locken unter einem schwarzen Barrett, und lichten, blauen Augen in einem blühend kräftigen Angesicht von fast weichlich schwellenden Formen. Die rechte Schulter nach vorn gekehrt, sieht er über sie nach uns aus dem Bild heraus. Die naturwahren Farbentöne mit grauen Mitteltinten und braunen Schatten sind aufs innigste verschmolzen. Sicher wie die Zeichnung, ist frei und leicht die Behandlung. — Ueber drittehalb Jahrhunderte war das Bildniß in der Familie Altoviti und galt als das des Bindo Altoviti, eines der jüngern Verehrer Raphael's, als Bottari in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, irre geleitet durch eine doppelsinnige Nachricht Vasari's,**) mit der Behauptung hervortrat, es sei ein Selbstbildniß Raphael's, und damit sogleich allgemeinen Glauben fand, der noch heute in Vielen unerschüttert fortbesteht, zumal selbst

*) Gest. von R. Morghen — C. Barth. — Lith. von J. Selb nach Flachenegger.

**) Vasari im Leben Raphael's, Florent. Ausg. von 1852 p. 32. Ed a Bindo Altoviti fece il ritratto suo, quando era giovane, che è tenuto stupendissimo.

Morghen seinem trefflichen Kupferstich diese Bezeichnung gegeben, ohne zu bemerken, daß das Bildniß weder mit dem Selbstbildniß in den Uffizi zu Florenz, noch mit dem in der Schule von Athen übereinstimmt, und ohne zu bedenken, daß es zur Bestätigung von Bottari's Behauptung, und zugleich in Uebereinstimmung mit dem im Bildniß ausgesprochenen Lebensalter von 22 Jahren, bereits im J. 1505 hätte gemalt sein müssen, also zur Zeit, wo er eben Perugino's Schule verlassen, noch ein Jahr vor dem Selbstbildniß in den Uffizien, was wohl selbst der oberflächlichsten Kunstkenntniß als eine Unmöglichkeit erscheinen muß.

Noch ein Bild von der Hand Raphael's aus dieser Zeit besitzen wir, für das jedes Lob zu klein ist, das er auch — meiner Ansicht nach — mit keinem spätern übertroffen hat: das Bildniß von Papst Julius II. in der Galerie Pitti zu Florenz.*) Wohl durfte Raphael sich fragen, in welcher Weise er den gewaltigen Kirchenfürsten aufzufassen habe, der auf dem friedlichsten Throne der Erde das gezückte Schwert nicht aus der Hand legte; der als Hüter und Pfleger geistiger Güter der Erweiterung weltlicher Besitzthümer seine Thatkraft widmete; der ebenso mild und freundlich der Freude an den Werken des Genius sich hingeben, als er jähzornig bis zur Ausschreitung gegen seine Freunde und Günstlinge verfahren konnte, wenn er seinen Willen durch sie beschränkt sah oder glaubte? Als Raphael sein Bildniß malte, hatte Julius seine Tage des Kampfes hinter sich; im Genuß gesicherten Besitzes und Friedens und der durch ihn hervorgerufenen unvergleichlich hohen und vollendeten Kunstschöpfungen, ruhte er aus von seinen Thaten. So hat ihn Raphael der Nachwelt überliefert, wohl mit dem Ausdruck un-

---

*) Gest. von J. Delfini — Jesi.

geschwächter, aber zur Ruhe verwiesener Kraft; im päpstlichen Hauskleid, auf das der weiße Bart bis zur Brust sich legt; das rothe Sammetkäppchen auf dem Kopf, der sinnend niederblickt; beide Arme auf die Seitenlehnen des Stuhls gelegt, ein Taschentuch in der Linken, auf der man drei Ringe sieht: im Ganzen ein Bild gedankenvoller, erinnerungsreicher, ernster Sonntagsruhe.

Die Carnation dieses Bildnisses ist sehr kräftig mit starken Gegensätzen von Licht und Schatten; der Vortrag in hohem Grade energisch; die Behandlung, auch des Gefältes, breit, aber mit bestimmter Formenbezeichnung; die Darstellung von solcher Einfachheit und sprechenden Wahrheit, daß man es — wie Vasari sagt — nur mit Furcht betrachten konnte, — was wir nun nicht mehr thun. Julius hatte das Bild (mit der „Madonna di Loreto") der Kirche S. Maria del Popolo in Rom geschenkt, wo es noch zu Ende des 16. Jahrh. gesehen worden. Wie es in den Besitz der Familie Medicis gekommen, ist noch unaufgeklärt. Eine vorzügliche, sicher unter Raphael's Augen gefertigte Copie ist aus der Erbschaft des Herzogs della Rovere zu Urbino an seine Nichte Vittoria, Gemahlin des Großherzogs Ferdinand II. de' Medici, nach Florenz gekommen und hängt nun in der Tribune der Uffizi daselbst.

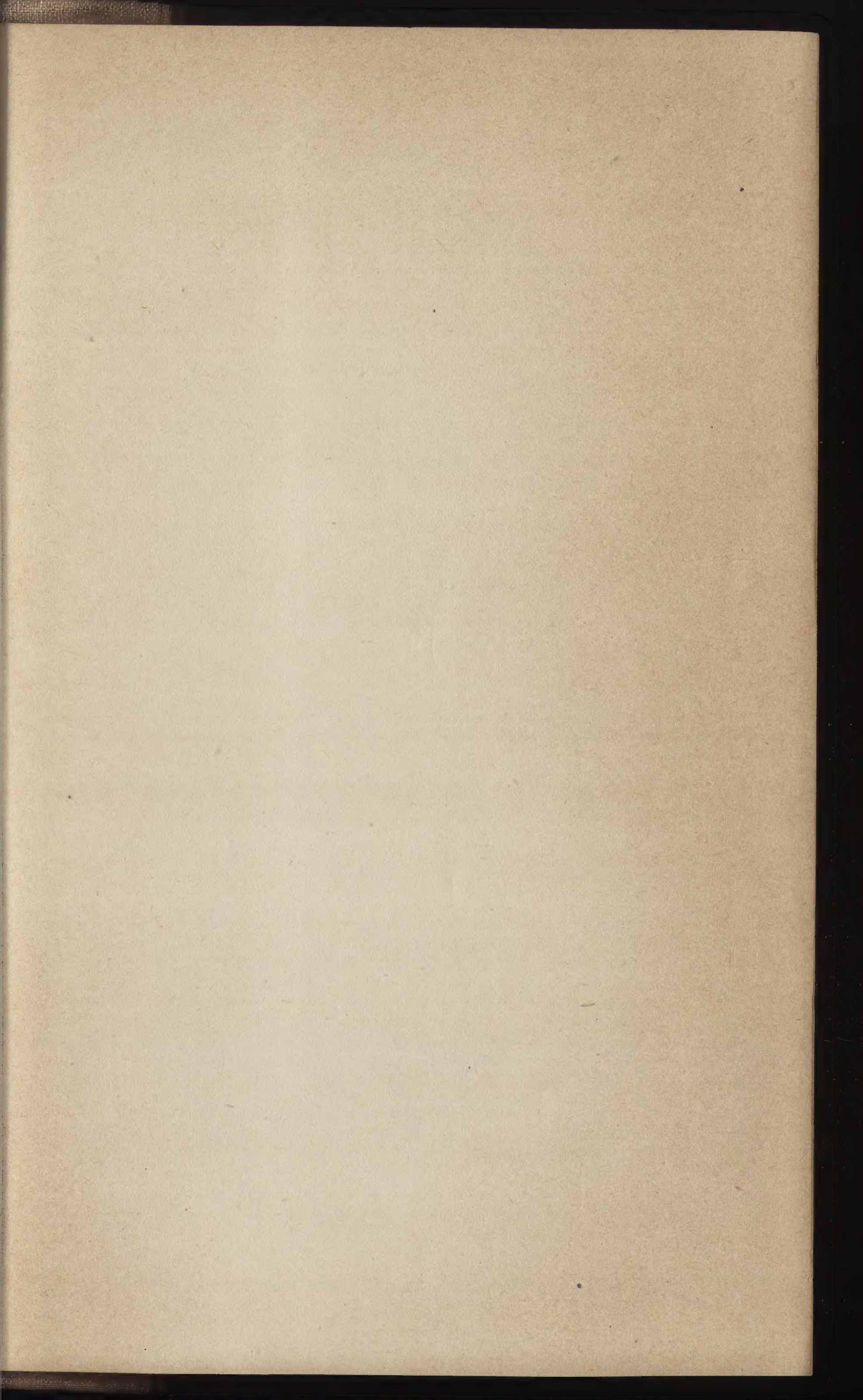
Chronologisches Verzeichniß der Werke Raphael's von 149?—1513.

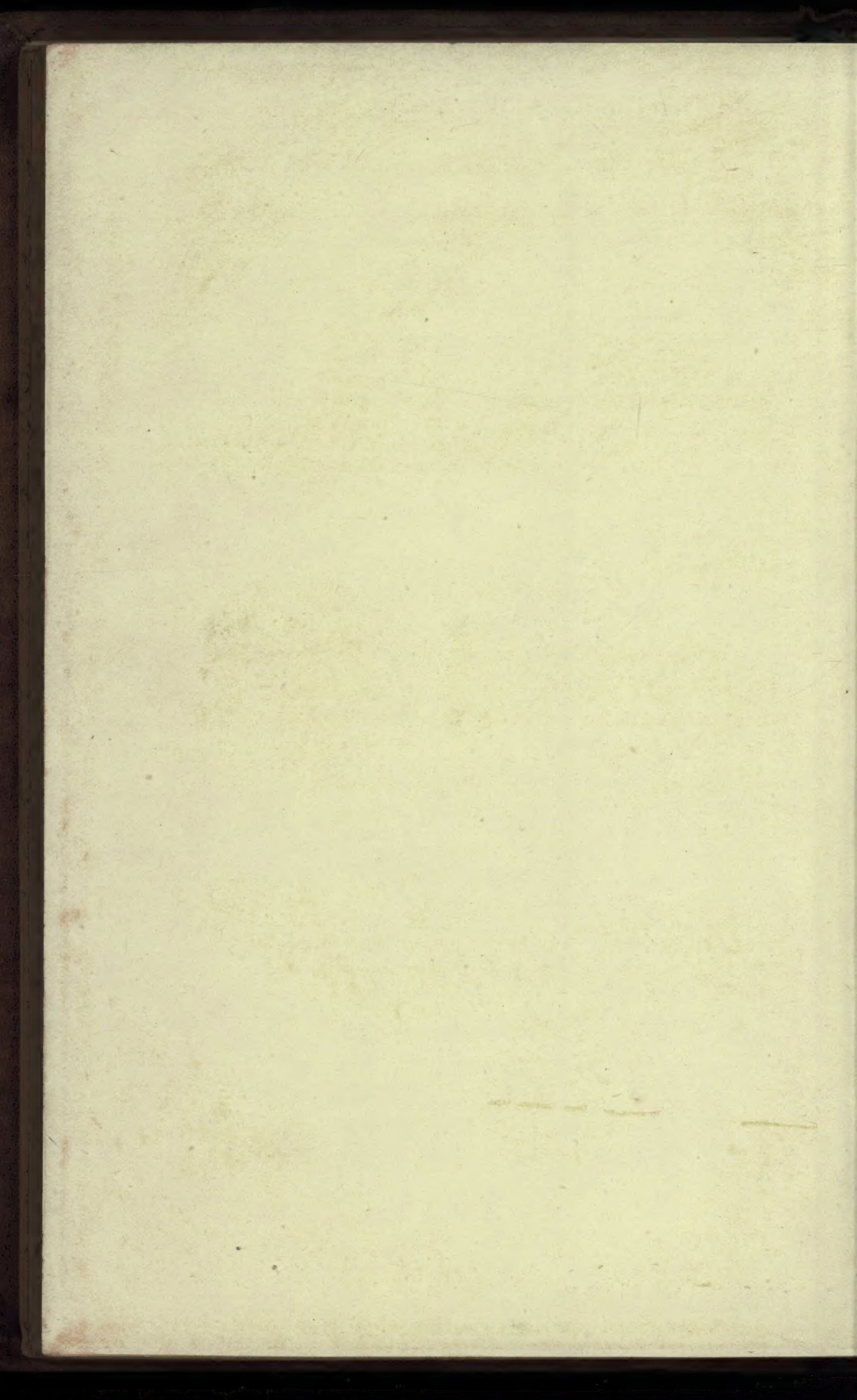
Von 1504—1508.

Von 1508—1513.

Namenregister zum ersten Bande.

Leipzig,
Druck von C. P. Melzer.





2. vols 6,00

